في الأدب المقارن

دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي

الدكتور محمد عبد السلام كفافي

أستاذ الآداب الإسلامية بجامعة القاهرة

وجامعة بيروت العربية

١٩٧٢

دار النهضة العربية

للطباعة والنشر

بيروت ص . ب ٧٤٩

الطبعة الأولى

الناشر

دار النهضة العربية

بيروت ـ لبنان

ص٠ب ٧٤٩

١٩٧١

بسم الله الرحمن الرحيم



الإهداء

إلى زوجتي
زاهية قدّورة

تحيَّة تقدير لكريم صِفاتها
وَنبل مُشاركتها الوجْدانيّة



إلى مشرق شمس الروح

سَاعاتُ أحلامي تحِنُّ إلى شعاعٍ مِن صَبَاحِكْ

وكؤوسُ أيَّامي ظِماءُ شاقهنَّ أريجُ راحِكْ

والعمرُ دَمعةُ تائِهٍ ضَلَّ السَبيلَ إلى رحَابِكْ

قد فاتني مِنكَ الشُروق فتاهَ خَطوي في ضَبابِكْ

المؤلف

تصدير

الأدب المقارن منحى جديد من مناحي الدراسة الأدبية ظهر في بعض جامعات الغرب إبان العصور الحديثة . وليس معنى ذلك أنّ هذا الفنّ جديد كلّ الجدّة ، فقديماً قام الأدباء في مختلف الأقطار بألوان من الدراسات المقارنة ، حين دعت الحاجة إلى ذلك . لكنّ العصر الحديث هو الذي يرجع إليه الفضل في توسيع مناهج الدراسات الأدبية المقارنة ، ومحاولة تأصيلها .

وليس هناك مفهوم واحد اصطُلح عليه للأدب المقارن ، بل إنّ هذا المفهوم يختلف بين الدارسين في القطر الواحد ، وهو أكثر تباينا بين الدارسين في مختلف الأقطار . فهناك اتجاه إلى قصر الأدب المقارن على الدراسات الأدبية البحتة ، وهذا الاتجاه لا يسمح بتجاوز الدراسات الأدبية إلى سواها من ميادين النشاط الفنّي ، ويشترط التلاقي التاريخي وحدوث التأثير والتأثر بين الآداب المقارنة .

وهناك اتجاه آخر يوسّع مفهوم الأدب المقارن بحيث يشمل أي دراسة مقارنة بين الأدب وغيره من ميادين النشاط الفنّي . ويصعب علينا أن نجد مفهوماً للأدب المقارن التقت حوله الآراء في مختلف الأقطار والبيئات الأدبية .

ومهما يكن الأمر فقد أخذنا في هذا الكتاب بالمفهوم الواسع للأدب المقارن ، ولم نتوان عن درس الأدب مقارناً بغيره من الفنون حينما وجدنا في ذلك نفعاً لتوضيح بعض الموضوعات والمسائل التي تناولناها بالدرس . ولقد طبقنا هذا

المنهاج على موضوعين أساسين هما نظرية الأدب والشعر القصصي ، فتناولنا نظرية الأدب – في بعض جوانبها – بدراسات مقارنة ، ثم تناولنا نوعاً أدبياً هو الشعر القصصي ، فقمنا ببعض الدراسات حوله في الآداب الغربية وكذلك في الآداب الإسلامية ، وكان هدفنا من وراء ذلك دراسة التطورات التي مر بها هذا النوع الأدبيّ المهمّ ، وكيف تشعب إلى فنون مختلفة . وليس معنى ذلك أننا ندّعي لهذا الكتاب استقصاء كل موضوعات الشعر القصصي فذلك أبعد من أن يتحقق في كتاب واحد ، وعلى يد مؤلف واحد .

لقد قضيت سنوات طوالا في تدريس مادة الأدب المقارن بجامعة القاهرة وجامعة بيروت العربية . وقد حدّثتُ طلابي بألوان من هذه الدراسات فتفتّحتْ لها نفوسهم ، ووجدوا فيها منطلقاً جديداً لتذوّق أدبي أعمق .

وإنّه ليسعدني الآن أن أقدم جانباً من دراساتي في الأدب المقارن إلى الباحثين والدارسين من قراء العربية ، آملاً أن أتبعها بنشر دراسات أعددتّها حول موضوعات أخرى ، لم أرد ضمها إلى هذا الكتاب حتى لا يخرج عن حجمه المعقول .

وربما أكون قد أطلت في معالجة بعض الموضوعات ، واختصرت أو اكتفيت بالإشارة إلى موضوعات أخرى ، لكنّي حين اختصرت أحلت إلى دراسات قيّمة يمكن الرجوع إليها ، وكان من الطبيعي أن يتفاوت تناولي لموضوعات الكتاب ، فبعضها يدخل في صميم تخصصي ، وبعضها يرتبط بجوانب من ثقافتي اهتممت بها اهتمامي بموضوعات التخصص ، ومنها على سبيل المثال الموسيقى الكلاسيكية الغربية ، والأعمال الخالدة من فنون الغرب وعيون الآداب الغربية التي لا يسع دارس الأدب المقارن أن يجهلها .

وإنّي إذ أقدم هذا الكتاب إلى القراء أرجو أن يحقق بعض ما سعيت إليه ، والله هو الهادي والموفق .

محمد عبد السلام كفافي

رأس بيروت في ديسمبر سنة ١٩٧١

محتويات الكتاب

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

مقدّمة

المقارنة أو الموازنة مصدر خصب من مصادر المعرفة الإنسانية . فالإنسان في مختلف دراساته اتخذ المقارنة سبيلاً للوصول إلى الحقائق الجوهرية المتعلقة بميادين بحثه . ففي علم الحيوان مثلاً قارن الدارسون بين الحيوانات المختلفة فصنفوها إلى أجناس وأنواع . وكان هذا التصنيف مبنياً على ملاحظة الخصائص الجوهرية لكل جنس من الأجناس وكل نوع من الأنواع المتباينة . وقد سلك الباحثون في شتى العلوم تلك السبيل ، فانتهوا إلى نتائج محددة ، وكانت هذه النتائج ثمرة للدراسة الدقيقة المبنية على الموازنة ، ودقة الملاحظة ، وسلامة الاستنتاج .

واللغات وهي أدوات التعبير عن الأدب خضعت لمثل هذه الدراسة المقارنة ، فكان لها أثرها العميق في التعرف إلى أصولها ، والإحاطة بما تحقق لها من تطور خلال العصور . لقد طبقت الدراسة المقارنة على المفردات اللغوية ، كما طبقت على المركبات ، وهي التي تعرف في اللغة العربية بالجمل ، وكان من نتائج تطبيق الدراسة المقارنة على المفردات أن وجد لدينا علم اللغة بفروعه المتعددة ، كما كان من نتائج تطبيقها على المركبات في اللغات المختلفة ، ذات الأصل الواحد ، أنه وجدت لدينا دارسات كثيرة في النحو المقارن ، ولقد أدى كل ذلك إلى تصنيف لغات العالم إلى أسر

لغوية تضم كل أسرة منها مجموعة من اللغات يجمع بينها أصل واحد مشترك ، سواء أكان هذا الأصل معروفاً محدداً ، أو كان مجهولاً قد انقرض ، ولم يصل إلينا في صورته الأصلية ، وإنما بقي ممثلاً في الفروع التي انبثقت منه .

ومما يجدر الانتباه إليه أن الدراسات المقارنة في العلوم البحتة والتطبيقية تستند إلى وحدات مادية ملموسة تدرس على أساس من واقعها المحسوس . وربما انطبق شيء من هذا أيضاً على الدراسات اللغوية ، فالمفردات اللغوية تمثل كل منها قيمة صوتية محددة ، وعلى هذا الأساس يمكن مقارنة هذه المفردات ، وإدراك ما بينها من تقارب أو تباعد . وهكذا الشأن بالنسبة للمركّبات في اللغات ذات الأصل الواحد ، فهي تخضع لنوع من المنطق يمكن — على أساسه — أن تجرى بينها الدراسات المقارنة .

أما الأدب فيمثل مشكلة قائمة بذاتها تختلف عن الحالات السابقة التي أشرنا إليها . إن الدراسة الأدبية المقارنة لا تتناول قضايا محسوسة ، بل هي تدور حول تأثيرات قد تتضح وقد تخفى . ولا يكون وضوحها بالضرورة مقتبساً من مميزات الأعمال الأدبية المقارنة ، بقدر ما يكون مقتبساً من قرائن خارجية ، كأن يعترف مؤلف بأنه تأثر بغيره في عمل معين ، أو تقوم قرينة خارجية على هذا التأثر . أما الاقتصار على مجرد المشابهة فكثيراً ما قاد إلى أخطاء ، كان منشؤها الاقتناع بظواهر الأمور بدون غوص إلى بواطنها ، فكثيراً ما قال بعض الدارسين باقتباس دانتي منظومته المعروفة بالكوميديا الإلهية من رسالة الغفران للمعري . وإن الدراسة الجادة المتعمقة لهذين العملين تكشف عن زيف مثل هذا الادعاء ، الذي نادى به قائلوه على أساس من ظاهر الحال . ومهما يكن الأمر فقد جد الباحثون في العصر الحديث لوضع الأسس العلمية التي يمكن أن تقوم عليها دراسة الأدب المقارن .

إن الأدب المقارن في صورته الحالية ثمرة لتطور الدراسات الأدبية في العصر الحديث . لقد اتخذت المقارنة — كما ذكرنا — سبيلاً للبحث في

كثير من العلوم . وكان لا بد لها أن تجد سبيلها إلى الدراسات الأدبية .

وليس معنى ذلك أن المقارنة في الدراسات الأدبية من مبتكرات هذا الزمان . فقد عرفت المقارنة ضمن نطاق الأدب الواحد ، وكذلك بين الآداب المختلفة منذ أزمان بعيدة . ففي أدبنا العربي مثلاً نجد كتاباً للآمدي بعنوان « الموازنة بين أبي تمام والبحتري » ، وكذلك نجد للجرجاني كتاباً بعنوان « الوساطة بين المتنبي وخصومه » . وهذه دراسات داخل نطاق الأدب العربي قامت على الموازنة . أما في نطاق الآداب المختلفة فنحن نقرأ عند نقاد الرومان – وأهمهم هوراس – ما يبين فطنة هؤلاء النقاد لما كان للأدب اليوناني من أثر عميق على الأدب اللاتيني . ونقرأ لأبي هلال العسكري في كتابه الصناعتين ملحوظات على فن الشعر عند العرب والفرس . فالالتفات إلى الآداب الأخرى كان معروفاً منذ أزمان بعيدة . لكن العصر الحديث كان له الفضل في وضع أسس جديدة لهذه الدراسة ، محاولاً إرساء قواعدها ، وتأصيل مناهجها .

ولئن تكلمنا عن العصر الحديث وأثره في نهضة الدراسات الأدبية المقارنة ، فيجب علينا أن نذكر بعض العوامل التي أدت إلى ذلك .

أولاً : يجيء في مقدمة هذه العوامل توثق الروابط بين أرجاء العالم ، نتيجة لما استطاع تحقيقه من تقدم علمي . فوسائل المواصلات السريعة قد ربطت بين الأمم ربطاً وثيقاً ، وقربت المسافات بينها ، وعاونتها على عقد أواصر أقوى مما كانت تستطيعه في سالف الأزمان .

ثانياً : انتشار فن الترجمة ، واطلاع الأمم المختلفة على الآداب الأجنبية سواء منها ما كان وثيق الاتصال بأدبها ، أو ما كان بعيداً عنه . والترجمة تستثير الشوق لمعرفة المزيد عن الأدب الأجنبي الذي تنقل نصوصه إلى لغة الأدب القومي ، وفي هذا ما يستحث الدارسين

على التوسع في دراسات آداب الأمم الأخرى ، ومقارنتها بالأدب القومي .

ثالثاً : إن الطباعة قد يسرت الحصول على الكتب بأبخس الأثمان . وقد اتسع تبادل الكتب بين الأمم منذ اختراع الطباعة ، وقد شجع هذا التوسع في التبادل على دراسة آداب الأمم الأجنبية ، ومحاولة النفاذ إلى أسرارها ، والعمل على اكتشاف الصلة بينها وبين الأدب القومي .

رابعاً : تمخضت الدراسات العلمية والفلسفية والاجتماعية في العصر الحديث عن تفسيرات جديدة للأدب . وهذه التفسيرات قد مهدت السبيل للتوسع في دراسة الأدب من حيث صلته بغيره من الفنون الجميلة ، وكذلك بمختلف ميادين المعرفة . فنشأت مثلاً دراسات تبين مكان الشعر من الفنون الجميلة ، أو صلة الدراسات النفسية بالأدب وهكذا .

الأدب المقارن ومجالات البحث فيه :

لسنا نعني بما قدمنا أن الأدب المقارن قد نال اعترافاً به في كل أمة من أمم العصر الحديث ، بل إن الواقع أن عدداً قليلاً من أمم العالم هي التي عرف عنها التوسع في مثل هذه الدراسة . لقد ازدهرت الدراسات الأدبية المقارنة في فرنسا ، وبخاصة في جامعة السربون ، حيث ظهر كبار الأساتذة الذين برزوا في دراسة الأدب المقارن ، وحاولوا أن يضعوا له من القواعد والأصول ما يحدد أهدافه ، ويسدد طرق البحث فيه . ولقد عنيت المدرسة الفرنسية عناية كبيرة بتحديد مجالات البحث في الأدب المقارن . وظهر من أعلام المدرسة الفرنسية أساتذة مثل جويار وفان تيجم وبالدنسبرجر وغيرهم . والاتجاه العام لدى المدرسة الفرنسية هو أن الأدب المقارن يقتصر على دراسة الآداب المختلفة دراسة مقارنة . وعندهم أن اللغة هي التي تعيّن شخصية الأدب الذي يقارن بغيره من الآداب . فلا يجوز أن تعد من الأدب

المقارن دراسة مقارنة تدور حول مدرستين أدبيتين ضمن نطاق أدب اللغة الواحدة ، بل إن من الضروري في الدراسة المقارنة أن يكون هناك اختلاف في لغة الأدبين اللذين نقارنهما . كما أنه من الضروري أن يكون هذان الأدبان قد وقع بينهما لقاء تاريخي . أما التشابه الذي قد نراه ، من غير أن يكون مبنياً على أساس من اللقاء التاريخي ، فلا يعتد به في دراسة الأدب المقارن .

ولقد قامت في ألمانيا مدرسة شبيهة بالمدرسة الفرنسية ، اهتمت بدراسة آداب الأمم المختلفة دراسة مقارنة على أساس تلاقيها التاريخي ، برغم اختلاف لغاتها .

ولم تعرف الجامعات الإنجليزية دراسة للأدب المقارن على النحو الذي ازدهر في جامعة باريس ، بل إن الدراسة المقارنة تجرى حيث يوجد مجالها ، وتسمى باسمها . فإذا درس أثر الآداب الكلاسيكية عل الأدب الإنجليزي فهذه الدراسة تدور على أساس منهجي ، وتسمى باسمها . أما جمع كافة الدراسات المقارنة في ظل دراسة تعرف بالأدب المقارن ، فهذا ما لا تعرفه الجامعات البريطانية ، أو على الأقل لم يدخل ضمن برامجها حتى وقت قريب . فبرغم كثرة الدراسات المقارنة التي قام بها العلماء الإنجليز ، لم نجد علماً يظهر عندهم باسم الأدب المقارن .

أما الولايات المتحدة فهي من الدول التي تستخدم مصطلح الأدب المقارن ، وتقوم بعض جامعاتها بإدراجه ضمن برامجها التعليمية . والأدب المقارن في الولايات المتحدة يتناول جنبات أرحب من البحث . فعند دارسي هذا الفن أن الأدب المقارن يستوعب كل الدراسات المقارنة بين الآداب المختلفة ، أو بين الآداب وغيرها من الفنون بوجه خاص ، وبينها وبين غيرها من المعارف الإنسانية بوجه عام ، فالأدب المقارن في أمريكا يمكن أن يتناول الحركة الرومانسية في الشعر والموسيقى ، كما أنه قد يتناول

الأدب وعلم النفس أو الأدب والأخلاق وهكذا . فالمنهج الأمريكي يدخل في اعتباره ترابط الدراسات الإنسانية ، وضرورة البحث المقارن لاستجلاء ما يغمض من جوانبها[1] .

فنحن إذن نستطيع أن نتناول الأدب المقارن من نواح مختلفة تختلف ضيقاً واتساعاً بحسب نظرتنا إليه .

---

(1) Comparative Literature : Method & Perspective. Ed. by Newton P. Stalknecht & Horst Frenz. Southern Illinois University Press, 1961.
وهو كتاب أسهم فيه عدد من المؤلفين وتجلى فيه هذا الاتجاه .

الفصل الأول

الأدب المقارن في معناه وأهدافه

قد لا نكون بعيدين عن الصواب إذا قلنا إن المدرسة الفرنسية تهتم بدراسة الأدب المقارن في معناه الخاص. ونقصد بالمعنى الخاص هذا أن هذه الدراسة لا تجاوز حدود الدراسة الأدبية، فيما تعتبره ضمن ميادين الأدب المقارن. فالأدب المقارن لا يتجاوز دائرة الآداب إلى غيره من الفنون أو المعارف. إنه يهتم بمقارنة أدب معين بأدب آخر أو بعدد من الآداب الأخرى. وهو كذلك يهتم بمقارنة عمل أدبي في إحدى اللغات بعمل مناظر له في لغة أخرى. وهكذا لا تدرس المذاهب الفنية التي شاعت في فنون مختلفة وآداب متعددة إلا ضمن نطاق الآداب، أما المقارنة بين الأدب وغيره من الفنون، فليست عند الفرنسيين مما يدخل ضمن موضوعات الأدب المقارن. وليس معنى ذلك أن الفرنسيين لا يعرفون مقارنة الآداب بالفنون. فعند الفرنسيين ألوان متعددة من هذه الدراسة، لكنهم لا يعتبرونها من موضوعات هذا العلم، الذي يعرف في جامعاتهم بالأدب المقارن.

على أن دراسة الآداب دراسة مقارنة يجب – عند المدرسة الفرنسية – أن تتوفر لها الأسس الآتية:

أولاً : أن يكون هناك اختلاف في اللغات بين هذه الآداب . فليس من دراسات الأدب المقارن عندهم أية دراسة تقارن بين الأدب الإنجليزي والأدب الأمريكي ، ما دامت اللغة واحدة في هذين الأدبين . وليس من الأدب المقارن دراسة الأدب الفرنسي مقارناً بما ينتجه بعض مواطني كندا من أدب باللغة الفرنسية .

ويختلف الدارسون الأمريكيون مع الفرنسيين حول هذه المسألـة . وطبيعي ألا يعتبر الأمريكيون أدبهم مجرد امتداد للأدب الإنجليزي . ومن هنا كان للأمريكيين موقف من هذا الموضوع بني على أساس أن الأدب المقارن يهتم بدراسة الأدب في صلاته التي تتعدى حدوده القومية . فالقومية وليست اللغة هي التي تحدد نوع الأدب . وعلى هذا تكون دراسة الأدبين الإنجليزي والأمريكي دراسة مقارنة مما يدخل ضمن نطاق الأدب المقارن . وربما يتوقفون مترددين إزاء صلة أدبهم بالأدب الإنجليزي إبان فترة الاحتلال الإنجليزي لأمريكا ، فلا يصرون على الفصل بين الأدبين خلال هذه الحقبة . أما عصور الاستقلال فهي عندهم عصور تطور فيها الأدب الأمريكي وأصبح منفصلاً عن الأدب الإنجليزي . وهذه مسألة لا نستطيع أن نسلم بها من كافة الوجوه . فما الاستقلال السياسي الذي يكون أساساً لاختلاف الآداب ؟ وهل نعتبر الكيانات السياسية المنفصلة للدول العربية مثلاً مصدراً لخلافات جوهرية بين آداب العرب في مختلف الدول العربية ؟ هل نعتبر من موضوعات الأدب المقارن أية دراسة توازن بين الشعر العربي الحديث في مصر والشعر العربي الحديث في لبنان ؟

الواقع أن الحدود السياسية لا يمكن أن تكون اعتباراً كافيـاً للقول بخلافات جوهرية بين الآداب ، تجعل منها آداباً مختلفة ، تدرس دراسة مقارنة كما هو الحال بين الآداب المختلفة اللغات . إنني أميل إلى اعتبار مدارس الشعر في الأقطار العربية المختلفة ، مدارس متعددة لأدب واحد ، تدرس ضمن نطاق هذا الأدب ، ولا تعد من مباحث الأدب المقـارن .

وهكذا الحال بالنسبة لأدبنا العربي في عصوره السالفة . فالمقارنة بين الأدب العربي في بغداد والأدب العربي في الأندلس ليست من الدراسات التي تدخل ضمن نطاق الأدب المقارن . إنها دراسات لأدب واحد في بيئاته المختلفة ، وليست مقارنة بين أدبين مختلفين .

ولعل وجهة النظر الأمريكية في اعتبار الأدب الأمريكي أدباً منفصلاً عن الأدب الإنجليزي تستند إلى اعتبارات أخرى إلى جانب الحدود القومية . ومن هذه الاعتبارات أن سكان الولايات المتحدة لا ينتمون في أصلهم إلى شعب واحد ، بل هم مهاجرون يرجعون إلى مختلف شعوب العالم . وهذا التنوع كان أساساً وباعثاً لخلق أدب جديد ، يختلف عن الأدب الإنجليزي ، وإن شاركه في اللغة بقدر كبير .

ثانياً : أن يكون الأدبان اللذان نقارن بينهما قد قامت بينهما صلة تاريخية . وتهتم المدرسة الفرنسية بتحقيق الصلة التاريخية بين الأدبين قبل أن تخوض في تفصيلات الدراسة المقارنة . أما إن لم تقم الأدلة أو القرائن على اتصال الأدبين ، فليس هناك مجال للدراسة المقارنة . ومعنى ذلك أن المدرسة الفرنسية ترى أن الهدف من الدراسة المقارنة هو الكشف عن ميادين التأثير والتأثر . أما دراسة الفنون المتناظرة في الآداب المختلفة التي لم يحدث بينها لقاء تاريخي فلا ترى المدرسة الفرنسية لذلك كبير فائدة . لكننا نخالف رأي هذه المدرسة في هذا الاتجاه . فدراسة الفنون المتناظرة في الآداب المختلفة تكشف عن ألوان ممتعة من المعارف ، لا نرى مبرراً لإخراجها من نطاق الأدب المقارن . ومن أمثلة ذلك دراسة فن الملاحم عند اليونان والفرس والهنود . فمثل هذه الدراسة — إن أمكن تحقيقها — تكشف بأسلوب المقارنة عن طبيعة هذا الفن الشعري في آداب مختلفة ، مما قد يعاون على تحقيق تفهم أوسع وأشمل لمدلولاته الإنسانية . ومما يعترض به على مثل هذا البحث أنه يفوق طاقة الدارس مهما أوتي من علم

وعرفان . فأين الباحث الذي يستطيع أن يحيط بكل هـذه الآداب ، ويتعمق دراسة كل منها ، ثم يقوم بعد ذلك بدراسته المقارنة . لكن الجهود التعاونية التي تتمثل في الأعمال الموسوعية تقدم حلاً لمثل هذا الموقف العسر . فهناك ألوان من الدراسات تقوم على مجموعـة من العلماء المتعاونين ، وتقدم حلاً لما يعجز عن تحقيقه فرد واحد .

ونستطيع بعد هذه المناقشة أن نتقدم لذكر أمثلة من موضوعات الأدب المقارن ، وفق مفهوم المدرسة الفرنسية .

إن الأدب المقارن – عند أساتذة المدرسة الفرنسية – يهدف إلى بيان نواحي التـلاقي بين الأدب القومي لإحدى الأمم ، وغيره من آداب الأمم الأخرى ، مبيناً جوانب التأثير والتأثر ، مستعيناً في كل ذلك بمـا تؤيده وثائق التاريخ من تلاق بين الأمم مكن لها من أن تتبادل فيما بينها هذا التأثير والتأثر .

هذا الاتجاه العام للأدب المقارن يتضمن أيضاً الدخول في كل التفصيلات التي تنطوي تحته . فليس المقصود دراسة الأفكار أو التأثيرات المتبادلة بين أدبين أو أكثر فحسب ، بل يدخل في ذلك دراسة الأنواع الأدبية عند الأمم التي تلاقت آدابها وثقافاتها .

فقد يحدث أن تقتبس إحدى الأمم من أمة أخرى نوعاً أدبياً أو بضعة أنواع أدبية . إن العرب في هذا القرن قد اقتبسوا من أوروبا أنواعاً أدبية متعددة نذكر منها الأدب التمثيلي منظومه ومنثوره ، والقصة والأقصوصة .

ويدخل في دراسات الأدب المقارن ما قد تتبادله الآداب من قيم وتقاليد فنية . إن عملاً مثل كتاب الشعر لأرسطو ، بما انطوى عليه من قيم ومفهومات كان له أعمق الأثر على نقاد الأدب من الرومان . ثم كان له بعد ذلك أثره العميق على الآداب الأوروبية في عصر النهضة . وربما امتد أثره بعد ذلك بقرون . ولا نقصر الأثر هنا على ما أحدثه هذا العمل من تأثيرات مباشرة ، بل

يدخل في ذلك أيضاً ما أحدثه من تأثيرات غير مباشرة .

كما أن من الأدب المقارن ما يتناول دراسة المذاهب الفنية التي شاعت في أكثر من أدب واحد ، فلكي نلم بالخصائص الفنية لمذهب الرومانسية الذي ازدهـــر في أوروبا في القرن التاسع عشر لا بد ان تدرس الآداب الرومانسية المختلفة . ففي آداب أوروبا نماذج مختلفة للرومانسية ، ولسنا نستطيع الالمام بهذا المذهب ما لم ندرسها جميعاً دراسة مقارنة . وهكذا الشأن بالنسبة للمذهب الواقعي والمذهب الطبيعي. لا بد من تتبع هذين المذهبين في النماذج التي ظهرت في الآداب الأوروبية المختلفة ، وبخاصة في الأدبين الفرنسي والروسي . إبان القرن التاسع عشر .

وليس يقتصر مجال الأدب المقارن على هذه المذاهب الفنية العامة ، وإنما هو يتناول موضوعات محددة ، كقصة من القصص عرفت في أحد الآداب ، ثم تناولها شاعر ينتمي لأدب آخر ، وكتبها بلغة هذا الأدب . وهناك كثير من الموضوعات الكلاسيكية التي تناولها أدباء ينتمون للآداب الأوروبية الحديثة . فموازنة الأصول الكلاسيكية بما يناظرها في الآداب الأوروبية الحديثة يدخل في مجال بحث الأدب المقارن .

ومن أمثلة ذلك عندنا قصة ليلى والمجنون . فهذه القصة التي تدور حول محبة قيس لابنة عمه ليلى قد انتقلت إلى الأدب الفارسي ، ونظمها عدد من شعراء الفرس منهم نظامى الكنجوي وعبد الرحمن الجـــامي ، فالدراسة المقارنة لقصة ليلى والمجنون في أصولها العربية ، وفي منظومات شعراء الفرس ، تعد في حد ذاتها موضوعاً طريفاً من موضوعات الأدب المقارن .

وفي الأدب العربي عـــدد من الشعراء عبروا عن التصوف الإسلامي بانتاج أدبي يتمثل في نماذج شعرية أو نثرية . وكذلك الأدب الفارسي وجد به كثير من الشعراء الذين عبروا عن هذا التصوف نفسه بنماذج شعرية

أو نثرية . فالدراسة المقارنة لما كتبه شعراء العرب من شعر صوفي ، وما كتبه الفرس من شعر صوفي يمكن أن تُعد موضوعاً خصباً من موضوعات الأدب المقارن .

إن الأدب الفارسي الإسلامي قد اقتبس الكثير من الأدب العربي ، فأوزان الشعر العربي قد انتقلت إلى الشعر الفارسي ، لكن الفرس لم يحافظوا على هذه الأوزان كما هي ، بل أدخلوا عليها بعض التعديلات التي تلائم لغتهم ، وطوروها بعض التطوير . كما أن اللغة الفارسية قد اقتبست الكثير من المفردات والتعبيرات من اللغة العربية . ويأتي بعد ذلك كله أن الثقافة الإسلامية قد أظلت كلا من الأدبين الفارسي والعربي — ولهذا نجد أن لدينا أسساً مشتركة بين هذين الأدبين ، وكذلك بين الفنون المتماثلة في كل منهما . وعلى هذا فإن الدراسة المقارنة لفنين متماثلين في الأدب العربي والأدب الفارسي تأتينا بنتائج مثمرة عن مدى التأثير والتأثر بين هذين الأدبين ، وتكشف لنا جوانب متعددة من الأصول الفنية لكل منهما . وهي إلى جانب ذلك تعاون دارس التاريخ الأدبي في فهم الكثير من الحقائق ، والإحاطة بالمؤثرات العامة والخاصة حين كتابة التاريخ الأدبي العام .

وهذه الأمور التي نتحدث عنها تعد حقائق مقررة . ولعل تدريس اللغة اللاتينية في المدارس الأوروبية ، في مرحلة التعليم الثانوي ، أو تدريس اللغة العربية في مدارس إيران ، بوصفها جزءاً من مواد التعليم العام ، توضح لنا مدى الاهتمام الذي يشعر به القائمون على التعليم في تلك البلاد من حاجة إلى بيان الأصول أو الروابط التي ارتبطت بها آدابهم في عصورها المختلفة مع غيرها من الآداب .

وهناك حالات لا يتحقق فيها التأثير والتأثر في عملين فنيّين بينهما بعض الشبه ، ومع ذلك يقوم الأدب المقارن بالبحث فيهما ، ملتمساً ما

عساه يهتدي إليه من تأثير وتأثر .

وقد ينتهي البحث إلى التحقق من وجود صلة بين العملين الفنيّين . كما أنه قد ينتهي إلى أنه لا توجد بينهما صلة على الإطلاق . ومن أمثلة ذلك الخلافات المتعددة التي قامت حول تعيين الأصول الفكرية للكوميديا الإلهية التي نظمها شاعر إيطاليا الشهير دانتى . لقد انفق عالم مستشرق أسباني هو آسين بلاثيوس عشرين عاماً في البحث عن الأصول الإسلامية للكوميديا الإلهية . ومع هذا فليس هناك إجماع على الآراء التي ذهب إليها . ولئن استعصى الوصول إلى رأي قاطع في مثل هذه الأبحاث فهذا لا ينفي ما لها من فائدة في كشف الكثير من الحقائق المرتبطة بالأعمال الفنية المقارنة .

فنحن نرى إذن أن الأدب المقارن قد تتسع أبحاثه فيتناول أدبين نشأ أحدهما في أحضان الآخر ، كما هو الحال بالنسبة للأدب اللاتيني الذي نشأ في أحضان الأدب اليوناني. وربما اقتصرت أبحاثه على بيان التأثير والتأثر بين أدبين أحدهما أقدم من الآخر . والآداب الأوروبية الحديثة كلهـا مدينة للآداب الكلاسيكية في كثير من الوجوه ، ويأتي على رأس تلك الوجوه كل ما قبسته اللغات الأوروبية الحديثة من أنواع أدبية كان اليونان مخترعيها .

وربما وقف الأمر عند مسألة واحدة ، مثل قصة أحيقار في السريانية والعربية والأرمنية والأثيوبية واليونانية ، ثم اللغات السلافية . فهذه القصة قد ظهرت في كل هذه اللغات ، ويمكن أن تكون موضوعاً أدبياً مقارناً .

والخلاصة أن الأدب المقارن يمكن أن يتناول بالدرس أحد المجالات الآتية :

١ ـ تحقيق التاريخ الأدبي لأمة من الأمم ، وذلك ببيان عوامل التأثير والتأثر التي قامت بين أدب تلك الأمة وغيرها من الأمم .

٢ ـ دراسة أحد الشعراء أو الكتاب دراسة نقدية تبيّن نواحي التأثير والتأثر

بالآداب الأجنبية عند هـــذا الشاعر أو الكاتب ، ذلك لأن الأدب المقارن يؤدي إلى اكتشاف المصادر التي تأثر بها أو نقل عنها ، كما أنه في الوقت نفسه يبين أثره على من قرؤوه وتأثروا بفنه .

٣ ــ الإلمام إلماماً واضحاً بتطور فن مهم كالنقد الأدبي ، ذلك لأن هذا النقد قد ظهر أول الأمر عند اليونان القدماء ، ثم انتقل من أثينا إلى الاسكندرية ، فكانت له مذاهبه ، وعاد فانتقل إلى روما فأثر في نقادها وشعرائها ، وظهر من جديد في عصر النهضة ، ثم في عصر الكلاسيكية الجديدة ، وبعد ذلك تأثر بالدراسات الإنسانية المختلفة التي ظهرت ، فأفاد من موضوعات جديدة كعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، وغيرهما من العلوم الإنسانية التي تطورت في الأزمنة الحديثة ، فلكي نفهم نظرية الأدب على وجهها الأكمل علينا أن ندرسها عند الأمم المختلفة ، وهذا يدخل ضمن دراسات الأدب المقارن . فمثل هذه الدراسة توضح لنا ماكان من تبادل للأنواع الأدبية ، والمفهومات الفنية بين الآداب المختلفة التي تبادلت التأثير والتأثر .

٤ ــ دراسة نوع أدبي دراسة تاريخية محققة ، تهدف إلى بيان الأصالـــة والتقليد ، وتكشف عن تطور النوع الأدبي في مختلـــف الآداب تطوراً تاريخياً يتتبع انتقال هذا النوع الأدبي من أمة إلى أخرى ، خلال العصور . فيمكن مثلاً دراسة المأساة (التراجيديا) عند اليونان . ثم تدرس المأساة عند الرومان ، ونأتي بعد ذلك إلى الآداب الأوروبية التي اقتبست هذا الفن عن الآداب الكلاسيكية بعد عصر النهضة .

٥ ــ تتبع قصة إنسانية أو أسطورة عولجت في آداب مختلفة . فمن قصص اليونان ما عولج في عدد من الآداب الأوروبية ، ومن الأساطير ما لقي اهتماماً خارج بيئته الأصلية . ومن حوادث التاريخ ما اهتم به أدباء يكتبون بلغات مختلفة ، في أزمان متباينة ، وهكذا . وقد سبق

أن ذكرنا قصة ليلى والمجنون العربية ، وكيف اهتم بها شعراء الفرس ، فنظمها أكثر من شاعر . ومن حوادث التاريخ لقيت حياة كليوباترا اهتماماً ، وصور كثير من الشعراء – في مختلف الآداب – قصتها كل بأسلوبه ، وطريقته في النظر إلى حياة هذه الملكة .

٦ – دراسة مذهب أدبي ظهر في عدد من الآداب المختلفة ، فمن الممكن دراسة المذهب الرومانسي وأثره على آداب أوروبا . وهكذا الشأن بالنسبة للمذاهب الفنية الأخرى التي ظهرت آثارها في أكثر من أدب واحد .

٧ – دراسة شاعر أو أديب تجاوزت آثاره حدود أدبه القومي ، وبيان ما كان لهذه الآثار من فاعلية في آداب الأمم الأخرى . وقد ظهر في أوروبا في العصر الحديث شعراء وأدباء تجاوزت تأثيراتهم حدود آدابهم القومية . هناك شكسبير وأثره في ظهور المذهب الرومانسي . هناك جيته وأثره في آداب أوروبا الغربية . والأمثلة على ذلك لا تحصى .

٨ – هذه الحالات التي ذكرناها إنما هي على سبيل التمثيل لا الحصر . فمن المستطاع أن نمضي في ذكر المجالات التي تتسع لدراسات الأدب المقارن ، فنصل في تعداد هذه الحالات إلى أضعاف ما ذكرنا ، لكننا على كل حال لن نستطيع لها حصراً .

٩ – يمكن أن تتناول الدراسات المقارنة – وفق المفهوم الأمريكي – أية دراسة تقارن بين الأدب وغيره من الفنون أو تبحث العلاقة بين الأدب وغيره من الدراسات الإنسانية . فموضوع مثل الأدب وعلم النفس يعد – وفق هذه النظرة الواسعة – من دراسات الأدب المقارن . وعلى هذا فإن دراسات الأدب المقارن يمكن أن تتسع لأبحاث لا نستطيع لها حصراً .



الفصل الثاني

الأدب وصلته بغيره من الفنون الجميلة

تتسع دراسة الأدب المقارن – في مفهومه العام – لدراسة الأدب مقارناً بغيره من الفنون الجميلة. ولقد مهدت لهذه النظرة لفتات تاريخية كثيرة في دراسة الأدب. فأرسطو في بداية كتابه الشعر تحدث عن نظرية المحاكاة، فذكر أنها تنطبق على الشعر وعلى غيره من الفنون.

يقول: «إن شعر الملحمة والمأساة، وكذلك شعر الملهاة والديثيرامب. وموسيقى الناي والقيثارة، في أكثر صورها، هي كلها في مفهومها العام أساليب للمحاكاة.

لكنها تختلف فيما بينها على – أية حال – من ثلاثة وجوه، الوسيلة، والموضوعات، وطريقة المحاكاة، أو أسلوبها، حيث تتميز في كل حال عن سواها.

فكما أن هناك أشخاصاً يحاكون أو يصورون – بفضل الصناعة أو بمجرد العادة – موضوعات منوعة بوساطة اللون والشكل أو عن طريق الصوت، كذلك الحال في الفنون سالفة الذكر، فهي في جملتها تحقق

المحاكاة بالإيقاع أو اللغة أو الانسجام مفترقة أو مجتمعة[1] ».

فنحن نرى من هذه الفقرات التي جاءت في مقدمة كتاب الشعر كيف أن أرسطو يجمع في حديثه بين الشعر ومختلف الفنون ويطبق عليها نظريته في المحاكاة. وقد سبقه إلى الجمع بين الشعر والفنون أستاذه أفلاطون في مواضع مختلفة من كتاباته.

وإذا تقدمنا نحو العصر الروماني وجدنا عند هوراس هذا الاتجاه ذاته. يقول في مقدمة قصيدة « فن الشعر ».

« أي أصدقائي: هل تمسكون عن الضحك لو أنكم دعيتم لمشاهدة صورة لرسام شاء فيها أن يلصق رأس آدمي إلى عنق جواد. أو أن يجمع في كائن واحد أعضاء بها من مختلف ضروب الحيوان، ثم يكسوها جميعاً برياش يستعيرها من كل ذات جناح، أو أن يبني مخلوقاً نصفه الأعلى امرأة باهرة الحسن، ينتهي أسفله بذيل سمكة بشعة سوداء؟[2] ».

ويقول: « على مقربة من المدرسة الأميلية صانع رديء يشتغل بالبرونز فيصوغ منه أظفاراً، أو يحاكي به موجات الشعر الناعمة، فإذا نحن نظرنا إلى عمله سقطت قيمته، لأنه يجهل صياغة الشيء ككل متحد[3] ».

ويقول أيضاً: « شأن القصيدة كشأن الصورة. واحدة تعجبك لو وقفت بالقرب منها، وأخرى تأخذك لو وقفت بعيداً عنها. هذه تحب أن ترى في زاوية معتمة، وهذه تؤثر أن ترى في الضوء، لأنها لا تخشى تفحص الناقد الثاقب. هذه أرضت الناس مرة واحدة، وهذه تعرض عشر مرات فترضيهم كل مرة[4] ».

---

(1) Aristotle : Poetics. (In : Criticism. Ed. by Mark Schorer & Others, p. 199. New York, 1958).

(٢) هوراس: فن الشعر. ترجمة لويس عوض، ص ٧٠. القاهرة، ١٩٤٧.

(٣) المصدر السابق، ص ٧٢.

(٤) المصدر السابق، ص ٩٠.

فهنا نرى كيف حرص هذا الناقد العظيم على الجمع بين الشعر والتصوير في دراسته للشعر ، وكيف استعان بفن التصوير لإيضاح آرائه في الشعر .

هذه النظرة إلى الجمع بين الشعر والفنون الجميلة شاعت فيما تلا عصر النهضة من قرون . ويمكننا أن نضرب لذلك الكثير من الأمثلة .

ففي خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ظهرت محاولات متعددة للجمع بين الفنون والعلوم على أساس مبدأ أو مبادىء . وفي أواخر القرن السابع عشر أصبح التمييز بين العلوم والفنون من الأمور الواضحة . ولقد ظهر في إيطاليا خلال القرن السادس عشر مصطلح جامع هو « فنون التصميم » Arti del Disegno . كذلك ظهر مصطلح « الفنون الجميلة » Beaux Arts في فرنسا إبان القرن السابع عشر . وكان هذان المصطلحان يعنيان الفنون مثل التصوير والنحت والعمارة . ومع ذلك كان يضم إليهما – في بعض الأحيان – الشعر والموسيقى .

وحينما حل القرن الثامن عشر جرت العادة على التفكير في فنون المحاكاة أو التصور المثالي على أنها مجموعة مترابطة، وبدأ مصطلح الفنون الجميلة يتخذ معناه ، الذي أصبح شائعاً خلال القرنين التاسع عشر والعشرين .

من الكتب التي ظهرت وعاونت على إرساء مفهوم الفنون الجميلة ، بوصفها مجموعـــة مترابطة ، كتاب الأب دي بو Abbé Du Bos ، وعنوانه : آراء نقدية حول الشعر والتصوير(1)، الذي ظهر في عام ١٧١٩ . وليس يقتصر هذا الكتاب على الشعر والتصوير ، بل إنه كثيراً ما يتحدث عن النحت والحفر والموسيقى . وقد ترجم هذا الكتاب إلى الإنجليزية عام ١٧٤٨ ، وأضيفت إلى عنوانه كلمة « الموسيقى » .

هذا الكتاب الرائد قد تبعه كتاب آخر كان له الفضل في توضيح

---

(1) Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture.

مفهوم « الفنون الجميلة » وتحديد ما ينطوي عليه هذا المصطلح من المعنى . ففي عام ١٧٤٦ نشر الأب شارل بتّو Charles Batteux كتاباً بعنـوان (الفنون الجميلة على أساس مبدأ واحد) Les beaux arts réduits a un même principe .

إن هذا الكتاب ينطوي على أول إيضاح للمفهوم الحديث لمصطلح « الفنون الجميلة » . أما المبدأ الذي وحّد بين هذه الفنون – من وجهة نظر المؤلف – فهو محاكاة الطبيعة الجميلة . وقد تضمنت الدراسة فنون الموسيقى والشعر والتصوير والنحت والرقص .

وقد تبع الكُتّاب بعد شارل بتو هذا المنهـاج في النظر إلى الفنون الجميلة . وكان من أهم من تبعه في ذلك كتاب الموسوعات مونتسكيو Montesquieu ، وديـديرو Diderot ، ودالمبير D'Alembert . فهؤلاء قد نشروا فكرة الفنون الجميلة بوصفها مجموعة مترابطة من ثمرات الإبداع الإنساني . وقد وضع هؤلاء العمارة بدلاً من الرقص ، فأصبحت مجموعة الفنون الجميلة عند هؤلاء هي الموسيقى والشعر والتصوير والنحت والعمارة .

وفي عـام ١٧٥٠ نشر الكساندر فون باوم جارتن Alexander von Baumgarten أول فلسفة منهجية للفنون الجميلة واتخذ كلمة Aesthetics اسماً لها . فأصبح هذا الاسم علماً على فلسفة الجمال بعد باومجارتن . وكان صدور كتاب هذا الفيلسوف في عام ١٧٥٠ .

إن هذه النظرة العامة إلى الفنون قد استتبعت بعض الدراسات المقارنة التي تبحث عما بين الفنون من التشابه ، كما أنها كثيراً ما قادت إلى الحديث عن أحد الفنون بلغة مقتبسة من فن آخر . من ذلك استخدام مصطلحات التصوير أو النحت في الحديث عن الشعر ، فتظهر مصطلحات مثل التلوين في القصيدة أو التجسيم في الصور الشعرية وهكذا . ويتجلى هذا المعنى في مفتتح قصيدة عن فن التصوير (شبيهة بقصيدة هوراس عن فن الشعر)

نظمها المصور الفرنسي شارل الفونس دي فرزنوى Charles Alphonse Du Fresnoy بعنوان De Arte Graphica . وفيما يلي ترجمة لمطلع هذه القصيدة :

« إن القصيدة شبيهة بالصورة . وعلى هذا فالصورة يجب أن تسعى لأن تكون شبيهة بالقصيدة ..... إن الصورة كثيراً ما تسمى « شعـــراً صامتاً » . وكثيراً مـــا يسمى الشعر صورة ناطقة » . وبلغ الاهتمام بهذه القصيدة أن الشاعر الناقد الإنجليزي درايدن Dryden ترجمها إلى الإنجليزية في عام ١٦٩٥ وقدم لها بمقدمة تتضمن دراسة مقارنة للشعر والتصوير .

وقد مهد كل ذلك لدراسة أوسع قام بها الناقد الألماني لسنج Lessing وقارن فيها بين الشعر والتصوير . وقد أطلق لسنج على هذه الدراسة اسم لاوكون Laokoon وهو كاهن من طروادة لقي هو وأبناؤه العذاب بين براثن وحوش البحر . لقد كشفت بعض الحفريات في روما عام ١٥٠٦ عن مجموعة من التماثيل تصور هذه الواقعة . كما أن فرجيل في ملحمته الإنياده صور هذه الواقعة . وقد وجد لسنج في هذا مجالاً للمقارنة بين فنين مختلفين اشتركا في التعبير عن موضوع واحد .

وفي نطاق هذا البحث قدم أول مقارنة تفصيلية لفني الشعر والتصوير . ولقد ذكر أن الفرق بين فني الشعر والتصوير يرجع أساساً إلى أن الأول يجري في نطاق الزمن ، على حين أن الثاني يجري في نطاق المكان . ففي نطاق المكان يمكن التعبير عن الأجسام تعبيراً مباشراً واضحاً . وفي نطاق المكان يمكن التعبير عن حركة الأجسام ولكن بطريقة غير مباشرة توحي بها صورة الأجسام نفسها . أما نطاق الزمن ففيه يمكن تصوير الحركـــة تصويراً مباشراً واضحاً . أما الأجسام فليس من المستطاع إعطاؤها صورة محددة الأبعاد واضحة المعالم . فمهما أوتي الشاعر من دقة الوصف ، فإنه لا يبلغ مبلغ المصور في تحديد معالم الصورة الجسدية . إنه يصفها بأوصاف متتابعة ، فتتكون لدى السامع صورة عنها مستوحاة من كلام الشاعر ،

يكون الزمن عنصراً واضحاً في تكوينها ، إذ لا بد من تتابع الأوصاف حتى يكتمل الخيال الموحي بالصورة . أما اللوحة المصورة فإنها تستطيع أن تقدم للناظر في لحظة واحدة صورة مكتملة المعالم واضحة القسمات .

ويتفوق الشعر على التصوير في وصف الحركة . فالمصوّر يجمع منظراً واحداً في لوحة . ويعبر هذا المنظر عن الأجسام في وضع معين . وقد يوحي من خلال هذا الوضع بتحركها نحو اتجاه معين . أما الشعر فيمكنه أن يمضي في تصوير الحركة إلى أي مدى يشاؤه الشاعر . ويمكنه أن يوسع مجال الحركة فينتقل من البر إلى البحر أو من البحر إلى البر بدون قيود مكانية تحد من حركته كما هو الحال بالنسبة للتصوير .

وقد أكد لسنج أن الفرق بين الشعر والتصوير أهم – بالنسبة للنقد – من التشابه بينهما . ولم يكن لسنج أول من نبه إلى ذلك ، فقد سبقه إليه عدد من النقاد خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر .

وتجلى أثر لسنج عظيماً على من جاء بعده . ويكفينا هنا أن نذكر أن شاعر الألمان الكبير جيته كان من بين من تأثروا بعمل لسنج ، وقد عبر عن ذلك بقوله :

« لا بد للإنسان أن يكون شاباً ليدرك مدى الأثر العميق الذي أحدثه بنا لسنج بكتابه لاوكون . لقد نقلنا من نطاق الملاحظة التعسة إلى مجالات الفكر الحر . أما العبارة التي طالت إساءة فهمها – وهي أن القصيدة شبيهة بالصورة – فقد نحيت جانباً ، وأصبح الفرق بين الشعر والفن واضحاً . لقد ظهرت قمة كل منهما واضحة ، برغم أن القواعد ظهرت متجاورة ».

ولقد دأب فلاسفة الجمال بعد كانت على الجمع بين الفنون الجميلة في نطاق دراسة واحدة ، تسعى إلى استخلاص الفلسفة التي تصلح تفسيراً لجميع الفنون . وفي نطاق هذه الدراسات الفلسفية دارت أبحاث كثيرة حول صلة الفنون بعضها ببعض ، والموازنة بينها لاكتشاف طبيعة كل

منها . وفي تصنيف هيجل للفنون وكذلك في تصنيف شوبنهور تتجلى لنا نظرة كل من هذين الفيلسوفين إلى الفنون ، وصلة بعضها بالبعض الآخر ، وطبيعة كل منها ، ومكانتها بين ثمار الفكر الإنساني .

ويذهب كروتشه – فيلسوف الجمال الإيطالي – إلى أنه لا توجد في الفن أساليب مختلفة للتعبير ، كما أنه يصف أية محاولة لتصنيف الفنون بأنها لون من السخف العقيم ، وعلى هذا الأساس ينفي أي تمييز بين الأجناس والأنواع[1] . كما يذهب ديوي في كتابه عن التجربة الفنية إلى أن هناك مادة مشتركة بين الفنون ، لأن هناك شروطاً عامة ، بدونها لا تتحقق التجربة[2] .

ولا نزال نرى كثيراً من المحاولات التي تربط بين الفنون المختلفة سواء في الدراسات النقدية أو التاريخية . فإذا تأملنا أعمال ناقد مثل ريتشاردز ، ودرسنا منهجه في إيضاح مشكلة التذوق الأدبي ، وجدنا كيف يكثر من الحديث عن الفنون والتجربة الفنية بوجه عام . وكثيراً ما يقرن تذوق القصيدة بتذوق غيرها من الأعمال الفنية التي تنتمي إلى ميدان آخر من ميادين الفن المتعددة .

وهناك محاولة قام بها أوسكار والزل Oskar Walzel لتطبيق تاريخ الفن على تاريخ الأدب . لقد اتخذ هذا المؤلف مبادىء توصل إليها ولفلن Wôlfflin في كتاب له عن تاريخ الفن[3] ، وطبق هذه المبادىء على التاريخ الأدبي .

ونستطيع أن نمثل بكتب ألفت في السنوات الأخيرة ، وقرنت دراسة

---

(1) Rene Wellek & Austin Warren : Theory of Literature, p. 130. (Penguin Books).

(2) Ibid.

(3) Principles of Art History. (English tr. by M. D. Hottinger. New York, 1932).

الأدب بغيره من الفنون . من تلك كتـــاب هيلموت هاتزفلد Helmut Hatzfeld « الأدب من خلال الفن »[١]. وقد وصف المؤلف كتابه هذا بأنه تناول جديد للأدب الفرنسي .

لقد ذهب إلى أن الدراسة المقارنة لأدب وفن ينتميان إلى حقبة زمنية واحدة يمكن أن تسهم إسهاماً عظيماً في زيادة عمق التذوق لكل منهما ، وتزيد من قدرتنا إزاءهما على التفسير والتحليل . فالنظرة إلى القصيدة أو القصة مقرونة بصورة أو تمثال ، قد تكشف عن معنى جديد في النص الأدبي ، وقد تلقي ضوءاً على الطرق المختلفة التي اتبعت في التعبير عن موضوع فني أو أدبي ، كما قد تثبت تشاركهما في تلقي التأثير أو الالهام من مصدر واحد .

وانطلاقاً من هذه النظرة تناول المؤلف بالدرس نصوصاً أدبية وأعمالاً فنية متعاصرة ، وانتهى إلى القول بأن الفنون يفسر بعضها بعضاً من جوانب متعددة . فهناك تفصيلات العمل الأدبي التي قد توضحها إحدى الصور ، وتفصيلات اللوحة المصورة التي قد تتضح من خلال عمل أدبي . وهناك الأفكار والموضوعات الأدبية التي قد تلقي الضوء عليها فنون تشكيلية ، وكذلك موضوعات اللوحات الفنية التي قد توضحها النصوص الأدبية . وهناك الدراسة المقارنة للغة الأدب ولغة الفن ، وأسلوب كل منهما ، ثم الحدود المشتركة بين الأدب والفن .

هكذا نرى كيف أن مقارنة الأدب بغيره من الفنون ترجع إلى زمن سحيق ، وكيف أن هذا الاتجاه قد بقي متبعاً خلال العصور .

إن هناك ظروفاً كثيرة ساعدت على ترسيخ هذا الاتجاه ، فالشعراء كثيراً ما تأثروا بالرسامين والموسيقيين . وكذلك الموسيقيون كثيراً مـــا

---

(١) Literature through Art, New York, 1955.

تأثروا بالشعراء أو بالأساطير الشعبية أو الآداب القديمة . ننظر إلى أسطورة يونانية قديمة مثل قصة اورفيو Orfeo فنرى الموسيقار مونتفردى الإيطالي Monteverdi (ت ١٦٤٣) يكتب موسيقى لأوبرا عن هذه الأسطورة . ويأتي بعده الموسيقار الألماني جلوك Gluck (ت ١٧٨٧) فيكتب موسيقى لأوبرا عن الموضوع ذاته . فهذان الموسيقيان قد عبرا عن موضوع من أساطير اليونان القدماء ، كل بأسلوبه الموسيقي . ويأتي شاعر ألماني هو ريكله Rilke (ت ١٩٢٦) فيكتب أشعاراً عن الموضوع ذاته . فهذا التشارك بين الموسيقى والشعر في التعبير عن موضوع أدبي قديم أمر يثير الاهتمام . ويتناول فيردي Verdi (ت ١٩٠١) بموسيقاه بعض موضوعات شكسبير المسرحية ، فقد كتب موسيقى لأوبرا عن عطيل وأخرى عن ماكبث . وليس معنى هذا أن فيردي قد لحن مسرحيتي شكسبير ، وإنما هو قد لحن نصوصاً مبسطة مستقاة من هاتين المسرحيتين . ومع ذلك فالفكرة المسرحية ، وكذلك الأحداث مستقاة من مسرحيتي شكسبير . وموسيقى فيردي قد ارتبطت بأحداث هاتين المسرحيتين في صورتهما المبسطتين .

وهناك ما يسمى في الموسيقى بالقصائد اللحنية . وقد كتب فرانزليست Liszt (ت ١٨٨٦) عدداً من هذه القصائد ، وكذلك كتب ريتشارد شتراوس (ت ١٩٤٩) عدداً منها . فما الذي دعا هؤلاء الموسيقيين لوصف ألحانهم تلك بأنها قصائد لحنية ، إن لم يكونوا قد أرادوا بذلك تأكيد الترابط بين الشعر والموسيقى . وليست Liszt أيضاً قد كتب سيمفونيتين إحداهما عن الكوميديا الإلهية لدانتي ، والأخرى عن فاوست لشاعر الألمان جيته ، وما أكثر الموسيقى التي توصف بأنها ذات برامج أي أنها تعنى بالتعبير عن موضوع معين . من ذلك مثلاً لحن روميو وجوليت لتشايكوفسكي ، ولحن صور في معرض لمسورسكي ، وهكذا .

والشعر أيضاً قد تأثر بالموسيقى ، فظهرت محاولات شعرية كان هدف أصحابها أن يقربوا الشعر من الموسيقى ، أو يكتبوا الشعر بأسلوب موسيقي ،

وذلك بجعله شعراً يُعنى بالشكل ولا يتقيد بالمضمون الواضح . ومن هذا القبيل مذاهب الرمزية وغيرها من المذاهب التي رأى أصحابها أن الشعر يجب أن يقترب من الموسيقى ، فيؤدي الغرض منه بموسيقى الألفاظ ، والجوّ الشعري البحت ، من غير تقيد بموضوع أو مضمون يعبر عنه .

وقامت محاولات عدة لكتابة الشعر التصويري أو الشعر المجسم . كانت هنالك تلك المحاولات التي لجأ الشعراء من خلالها لكتابة الشعر في وصف الطبيعة ، ومحاولة تقديم لوحات فنية بأساليبهم الشعرية . وكانت هنالك محاولات عمد أصحابها لكتابة ما يسمى بالشعر المجسم sculptured poet y . وقد عني أصحاب هذا الشعر باستخدام أساليب تنقل إحساساً بالتجسيم ، محاولين بذلك تقريب الشعر من النحت . من ذلك قصيدة بعنوان « أغنية للمساء » ((Ode to Evening)) نظمها الشاعر كولينز Collins .

وفي الأدب العربي اقترن الشعر بالغناء منذ عصر مبكر في تاريخنا الأدبي ، وحفل كتاب الأغاني للأصفهاني بألوان الشعر الغنائي الذي تغنى به المغنون خلال القرون الأربعة الأولى للإسلام .

وهناك الترابط بين الفنون في أساليب فنية مركبة . فمنذ عصر المسرحيات اليونانية القديمة كان للموسيقى دور في هذه المسرحيات . وقد نشأت الأوبرا في العصور الحديثة ، فربطت الموسيقى بالمسرح في لون جديد من العمل المسرحي . كانت الأوبرا — في أول الأمر — تتخذ من الموسيقى إطاراً للتمثيل ، ثم نجحت بعد ذلك في تحقيق رابطة وثيقة بين الموسيقى وبين التمثيل ، كما هو الحال في أوبرات ريتشارد فاجنر . كذلك يتعاون الأدب والتمثيل والتصوير والموسيقى في إنجاح الفن السينمائي .

لكن هذا الربط بين الأدب وغيره من الفنون لا يعني أن هذه الأنواع الفنية تخضع لتاريخ واحد ، وأحكام واحدة .

إن كل فن له مادته وأساليبه. الألفاظ ليست ألواناً. والعين ليست أذناً. ومهما كان التعبير باللفظ بارع التصوير، فإنه لا يستطيع أن يؤدي ذات المهمة التي يقوم بها التعبير بالخطوط والألوان. والأنغام الموسيقية التي لا ترتبط بمضمون محدد لا يمكن أن تؤدي ذات الوظيفة التي تؤديها الألفاظ، تلك التي ارتبطت في الأذن بمعان واضحة، وكانت لها دائماً دلالاتها التي اصطلح عليها.

وربما كان من الممكن التحدث عن الأثر الاجتماعي لبيئة من البيئات على الفنون بوجه عام. وربما نستطيع أن نتحدث عن الفنون في ظل الاشتراكية مثلاً، وكيف تتأثر بالمحيط الاجتماعي والثقافي الذي يحيط بها. ولكن هذا لا يمكن أن يقدم لنا تفسيراً شاملاً لتاريخ الفن. فالبيئة اليونانية القديمة قد سمحت بتطوير الشعر المسرحي إلى مستوى رفيع. لكن الموسيقى اليونانية القديمة لم تكن على المستوى ذاته.

ولقد قامت في غرب أوروبا الكاتدرائيات الشامخة إبان القرون الوسطى، وتميزت بروعة فنها المعماري. ومع ذلك فقد تأخر ظهور الآداب الأوروبية عن ظهور هذا الفن المعماري المتطور. وإذا نظرنا – على سبيل المثال – إلى مستوى الأدب الإنجليزي في عصر إنشاء هذه الكاتدرائيات الشامخة لم نجد شيئاً يمكن أن نضعه إلى جانبها، ونقرنه بها.

وفي العصر الجاهلي ازدهر الشعر في الحجاز، وظهرت المعلقات وأمثالها من الشعر العربي المتطور. لكننا لا نجد إلى جانب الشعر فناً آخر بلغ ما بلغه الشعر من النضج، أو قارب مستواه.

إن كل فن كانت له ظروفه الخاصة. فنحن حين نتحدث عن الكلاسيكية في الآداب الأوروبية، نرجع إلى الوراء أكثر من ألفي عام لنرى تراثاً يونانياً. وبعد ذلك بقرون نلقى تراثاً رومانياً. ثم ننتقل إلى عصر النهضة، وعصر الكلاسيكية الجديدة.

وإذا أردنا أن نتحدث عن الكلاسيكية في الموسيقى الغربية ، فنحن لا نرجع إلى ما وراء القرن السابع عشر الميلادي . هناك نجـد البدايات الجدية لهذه النهضة الموسيقية التي ازدهرت في أوروبا منذ القرن الثامن عشر . لكننا حين نعود إلى الوراء قليلاً ونوازن بين التراث الموسيقي في عصر النهضة وتراث الفنون التشكيلية في العصر ذاته نجد الفنون التشكيلية وقد بلغت مستوى رفيعاً متطوراً ، ونصادف عمالقة من أمثال ليوناردو دافنشي وميخائيل انجلو ورفاييل . أما نظراء هؤلاء في عالم الموسيقى فلم يظهروا إلا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

إن هناك كثيراً من الحديث عن تشابه الشعر والموسيقى ، كما يكثر الحديث عن الترابط بين هذين الفنين ، فلا غناء بدون شعر ، ولا أوبرا بدون شعر وموسيقى . لكن نظرة إلى نوع الشعر الذي يغنى ، أو إلى نوع المسرحيات التي لحنها كبار مؤلفي الأوبرا تكشف لنا عن حقيقة مهمة هي أن الشعر العظيم لم يكن قط مجالاً واسعاً للتلحين الموسيقي . وأمامنا المسرحيات الكبرى والشعر الغنائي الرفيع في مختلف الآداب ، فمثل هذه الأعمال لم تكن قط موضوعاً للألحان . وربما كانت الملاحم وما ارتبط بها من الانشاد استثناء من هذه القاعدة . لكننا لا ننسى أن الملاحم بطبيعتها تنشأ نشأة شعبية ، فهي من هذه الناحية مرتبطة بالجماهير ، والانشاد كان دائماً أهم سبلها في الوصول إلى جمهورها . والكثرة الغالبة من الملاحم لم تدون إلا بعد أن مضى عليها زمن طويل ، كانت خلاله تنقل عن طريق الحفظ والرواية . يضاف إلى ذلك أن الانشاد لا ينطوي عادة على ألحان معقدة ، صقلتها الصناعة ، وإنما هو إلقاء عفوي يتمشى مع وزن الشعر .

إن تاريخ الفنون يكشف لنا عن ظروف تاريخية مختلفة تحكمت في كل منها ، ولم يكن كل فن من الفنون مزدهراً مع غيره من الفنون في مكان واحد ، وزمان واحد . فالموسيقى التي ازدهرت في ألمانيا إبان القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كان حظ بريطانيا قليلاً منها . أما الشعر فقد

ازدهر في الأدب الإنجليزي قبل أن يزدهر في الأدب الألماني بقرون. فليس في ألمانيا نظير لشكسبير ولا ملتن Milton في زمن هذين الشاعرين.

حقاً إننـــا نستطيع الحديث عن الكلاسيكية والرومانسية في الشعر والموسيقى. لكن مفهوم هذين المصطلحين يختلف في كل فن عنه في الفن الآخر. وربما كان العصر الحديث بما له من إمكانات ثقافية وتقنية قادراً على تطوير أنواع مختلفة من الفنون في ظل قيم ثقافية واحدة. ونشهد في زماننا هذا أساليب الرسم التجريدي، والموسيقى الحديثة وكذلك الشعر الحديث، تكاد كلها تعكس اتجاهات فنية متماثلة. لكن ما حدث في العصر الحديث، في ظل الاتصالات السريعة، والنهضة التقنية المتطورة، لم يكن ممكن الحدوث في ظروف العالم إبان عصوره القديمة والوسطى.



الفصل الثالث

الأدب والبيئة

من الأمور الشائعة عند كثير من الدارسين أن الأدب تعبير عن البيئة التي ظهر فيها . لقد وضحت آثار البيئة في كثير من الآداب ، وكان وضوح أثرها مما دفع بعض مؤرخي الآداب إلى القول بأن الأدب انعكاس للبيئة . فهل يمكن تقبل هذا المبدأ ؟ وهل من المستطاع أن تدرس الآداب دراسة مقارنة على أساس من تشابه البيئات واختلافها ؟ هل نستطيع مثلاً أن نقارن بين أدبين ظهرا في بيئتين متشابهتين ، ونعتبر مثل هذه الدراسة من موضوعات الأدب المقارن ؟

إن الأدب العربي الجاهلي يعتبر من الأمثلة الواضحة للآداب التي تعكس آثار البيئة ، وهذه الحقيقة قد دفعت بعض مؤرخي الأدب عندنا للايمان بشمول هذا المبدأ .

لقد نشأ الأدب العربي في الجزيرة العربية قبل الإسلام ببضعة قرون . لكن الآثار الأدبية التي وصلتنا لا تكاد تتجاوز في قدمها مائة عام قبل ظهور الإسلام . ونحن نلحظ أن الآثار الأدبية التي تخلفت لنا عن هذه الحقبة تمثل

أعمالاً فنية بلغت درجة عالية من التطور والاكتمال . نلحظ هذا في موسيقى الوزن وكذلك في اكتمال شكل القصيدة . وكل هذه الأمور لا يمكن أن تتحقق بدون أن تسبقها سنوات طويلة من التطور ، ذلك التطور الذي يؤدي إلى اكتمال الشكل الفني ، ورسوخ التقاليد ، على هذا النحو الذي نعهده .

هذا الأدب ، أدب الأعوام المائة السابقة على الإسلام ، وصل إلينا ، فوجد فيه مؤرخو الأدب تعبيراً عن حياة البادية ، بكل ما كان فيها من شظف ، ومن عادات قبلية ، وصلات بين القبائل ، وما كان يعتور هذه الصلات من حرب وسلام .

ولقد وجدنا هذا الأدب — حين قدر له أن ينطلق من الجزيرة العربية — وجدناه يتأثر تأثراً عميقاً بالبيئات التي انتقل إليها . ومن أوضح الأمثلة على ذلك أدب الأندلس . ففي الأندلس تطورت للأدب العربي صور أخرى غير التي تطورت وظهرت في أدب الجاهليين . بل إن شكل القصيدة نفسه قد تطور ، وعبر الشعر والأدب عن معان جديدة . فهذه البيئة الجديدة قد ظهر أثرها في الشعر بصورة عامة ، ولم يعد الأدب العربي أدب الصحراء وحيوانها ، والحياة القبلية بمحنها وحروبها ، وإنما أخذ يعبر عن جمال الطبيعة في تلك البيئة الجديدة .

من الثابت في نظرنا أن للبيئة أثرها على الأدب . فالأدب الواحد في إقليم يختلف عنه في اقليم آخر . وهذا الاختلاف قد لا يقف عند حد الموضوعات والمعاني ، بل قد يتعدى ذلك إلى الأشكال الأدبية . فهل معنى هذا أن الأدب يمكن أن يعد مصدراً لدراسة البيئة ، دراسة اجتماعية تاريخية ؟ هل يكون من المقبول مثلاً أن يعامل الشعر معاملة الوثائق التاريخية ، فتستمد منه المعلومات عن العصر الذي كتب فيه ؟

إذا رجعنا إلى تاريخ الأدب العربي نجد أن الشعر الجاهلي كثيراً ما استخدم مصدراً للتاريخ الجاهلي . لقد كانت هناك حاجة ملجئة للافادة

من هذا الشعر في استجلاء حقائق التاريخ . فالعصر الجاهلي لم يعرف التدوين ، ولم يشهد تأليف كتاب واحد ، وكل ما بقي لنا من آثاره الفكرية هو تلك الأشعار المرويّة . وقد وجد الباحثون في تلك الأشعار مصدراً نادر المثال استقوا منه بعض المعلومات التاريخية . إن هذا الشعر — سواء صحت نسبته إلى عصره أو لم تصح — غنيّ بمثل هذه المعلومات . فان كان هذا الشعر صحيحاً فهو مصدر خصب لدراسة العصر الجاهلي ، ذلك لأن طبيعة الشاعر في ذلك العصر ، ومنزلته ومكانته في قبيلته ، والتزامه بمواقفها ، وتعبيره عن مفاخرها ، ودفاعه عن شرفها ، وكل ما كان يقوم به الشاعر مما يتصل بالقبيلة أو بالحياة العربية ، تضفي على الشعر أهمية خاصة بوصفه مصدراً للتاريخ . فمثل ذلك الشعر يصبح — إلى حد بعيد — سجلاً لحياة العصر ومرآة تسجل وقائعه . وإن وصف الشعر العربي بأنه ديوان العرب[1] ، يعني أن هذا الشعر يقوم بمثابة السجل لحياة هذه الأمة .

قال أبو عمرو بن العلاء : « كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب ، لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم ، ويفخّم شأنهم ، ويهوّل على عدوهم ومن غزاهم ، ويهيّب من فرسانهم ، ويخوف من كثرة عددهم ، ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم ، فلما كثر الشعر والشعراء ، واتخذوا الشعر مكسبة ، ورحلوا إلى السوقة ، وتسرعوا إلى أعراض الناس ، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر[2] » .

ففي هذه العبارات تأكيد لأهمية الشعر في دراسة الحياة الجاهلية من مختلف جوانبها . ويروى عن عمر بن الخطاب قول يؤكد هذا المعنى . فقد ذكر صاحب العمدة أنه قال : « الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه[3] » .

---

(١) ممن وصف الشعر بهذا الوصف ابن عباس (انظر : ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ٣٠) .
(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٢٤١ ، تحقيق هارون . القاهرة ، ١٩٦٠ .
(٣) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ٢٨ .

وإذا تطرق الشك إلى أمثلة من الشعر الجاهلي ، فليس من الضروري أن يتطرق إلى المعاني التي عبرت عنها هذه الأمثلة ، فالمنتحلون للشعر كانوا عارفين معرفة جيدة بحياة العرب في الجاهلية ، وأساليب معيشتهم . ولقد اتخذوا من هذه المعرفة سبيلاً إلى اتقان الانتحال ، وتقديم الشعر المنتحل للدارسين على أنه شعر أصيل يروى عن العصر الجاهلي .

وليس معنى هذا أن الشعر الجاهلي ترك الذاتية إلى الموضوعية ، أي انفصل عن ذات الشاعر ، ليعبر عن موضوعات الحياة ومشكلاتها من وجهة نظر جماعية ، مكتفياً بتصوير البيئة التي كان يعيش بها الشاعر . فالشعر العربي غنائي ، متأثر بذات الشاعر أعمق التأثر ، كما أن بعض شعراء العرب الأقدمين كانوا ينظرون إلى شعرهم النظرة الفنية الأصيلة ، فيعملون على تجويده ، والوصول به إلى أرفع مستوى يمكن الوصول إليه . نقتبس هنا عبارة للجاحظ تصور لنا مدى الجهد الذي كان ينفقه الشاعر العربي في الصياغة الفنية .

قال : « ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتاً ، وزمناً طويلاً ، يردد فيها نظره ، ويجيل فيها عقله ، ويقلب فيها رأيه ، اتهاماً لعقله وتتبعاً على نفسه ، فيجعل عقله زماماً على رأيه ، ورأيه عياراً على شعره ، إشفاقاً على أدبه ، وإحرازاً لما خوله الله تعالى من نعمه . وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات[1] » .

ونقل الجاحظ أيضاً عن الحطيئة أنه قال : « خير الشعر الحولي المحكك[2] » ، كما ذكر الأصمعي[3] من الأقوال ما يفيد مثل هذه المعاني . لقد بلغ الحرص على الاجادة عند بعض الشعراء درجة جعلتهم يوصفون بأنهم عبيد الشعر ، فهؤلاء هم « كل من جوّد في جميع شعره ، ووقف عند

---

(١) البيان والتبيين ، ج ٢ ، ص ٩ .
(٢) المصدر السابق ، ص ١٣ . (٣) المصدر السابق .

كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر ، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة[1] ».

برغم هذا الحرص على الإجادة الفنية ، نقول إن الوضع الاجتماعي للشاعر الجاهلي جعل لشعره هذا الطابع الجماعي ، ووجه الأنظار إلى ما ينطوي عليه من مضمون .

هكذا نرى كيف أن الشعر الجاهلي جاء صورة صادقة لبيئته . لكن هل يصدق هذا على غير الشعر الجاهلي . هل هناك ترابط حتمي بين الأدب وبيئته ؟

لقد ظهر هذا الاتجاه إلى ربط الأدب بالبيئة في دراسة مبكرة لتاريخ الشعر الإنجليزي . فهذا توماس وارتون[2] (١٧٢٨ — ١٧٩٠) Thomas Warton يتحدث في كتابه « تاريخ الشعر الإنجليزي » عن أهمية دراسة الشعر القديم ، فيقول إن هذا الشعر القديم الخشن يدرس بوجه خاص لأنه يسجل لنا لمحات من الزمن القديم ، فهو يحفظ لنا أوضح صور الماضي تصويراً وتعبيراً ؛ كما أنه ينقل إلى الخلود ملامح أصيلة للحياة[3] .

ويذكر هذا المؤلف — في نطاق دراسته لمنظومة « الملكة الجنيّة » (The Faerie Queene) للشاعر الإنجليزي القديم إدموند سبنسر Spenser (١٥٥٢ ؟ — ١٥٩٠) — أن مثل هذه المنظومة تحفظ لنا كثيراً من الحقائق التاريخية الغريبة ، وتلقي كثيراً من الضوء على طبيعة النظام الإقطاعي . إنها تقدم صوراً للعادات والتقاليد القديمة ، وهي كذلك ترسم لنا سلوك أسلافنا وعبقريتهم وأخلاقهم[4] .

---

(١) المصدر السابق .
(٢) كان وارتون أستاذاً للشعر في جامعة اكسفورد بين عامي ١٧٥٧ ، ١٧٦٧ .
(٣) Wismatt & Brooks : Literary Criticism, P. 530 - 31 .
(٤) المصدر السابق ، حاشية ص ٥٣١ .

وهـــذا توماس كارلايل (١٧٩٥ – ١٨٨١) Thomas Carlyle يتحدث عن الشعر وتاريخ الأمم – في نطاق تعليقه على كتاب في تاريخ الشعر الألماني – فيقول : « إن تاريخ شعر الأمة هو جوهر تاريخها السياسي والعلمي والديني ، فمؤرخ الشعر المجيد يكون عارفاً بكل هذه الأشياء . إن الملامح القومية في أبدع خصائصها ، وخلال مراحل نموها المتتابعة ، تكون واضحة له . وهو يستطيع أن يكتشف أهم ميل روحي يسود كل حقبة ، وماذا كان أسمى هدف ومقصد تحمست له الإنسانية في كل زمن ، وكيف تطورت كل حقبة من الأخرى . وإن عليه أن يسجل أسمى ما هدفت إليه أمة من الأمم في اتجاهاتها وتطوراتها المتتابعة ، فبهذه يترنم شعر الأمـــة . هذا هو شعر الأمة ، وهذا هو الجوهر الأساسي لأمانة تاريخ الشعر[1] » .

ولقد شهد النصف الأول من القرن التاسع عشر تطوراً واضحاً في دراسة علم الاجتماع ، ووضعت في أوروبا أسس علمية لهذه الدراسة . هذا أوجست كونت (١٧٩٨ – ١٨٥٧) فيلسوف الاجتماع في العصر الحديث يدعو إلى فلسفة وضعية ، قوامها دراسة المجتمع ، ويفتح بذلك عصراً جديداً في دراسة المجتمعات الإنسانية . كذلك تطورت دراسات العلوم الطبيعية والتجريبية حينذاك ، وبدأت مناهجها تنتقل إلى دراسة الأدب .

وفي أواسط هذا القرن ظهر مفكر يعد من أهم القائلين بأثر البيئـــة الحتمي على الأدب هو الناقد الفيلسوف الفرنسي هيبوليت تين (١٨٢٨ – ١٨٩٣) Hippolyte Taine . ففي المقدمة الشهيرة لكتابه في تاريخ الأدب الإنجليزي[2] جاء تين بنظريته عن تأثر الأدب بعوامل ثلاثة هي الجنس والزمان والبيئة .

---

(١) المصدر السابق ، ص ٥٣١ .

(٢) نشر عام ١٨٦٣ .

فأما نظريته عن الجنس (العرق) فهي أن لكل جنس ميزته التي تتجلى في مختلف أفراده . ولهذا فإن أدب كل أمة يكون متسماً بطابع خاص بها . إن نظرية الجنس عند تين لم تكن من ذلك النوع العنصري الذي ظهر بعضه في الفكر النازي وأمثاله من ألوان الفكر العنصري ، بل هي مجرد موازنات بين طبيعة الشعوب الجرمانية واللاتينية ، أو هي في بعض الأحوال حديث عن الخصائص القومية للأمم الأوروبية ، مثل الإنجليز والفرنسيين والألمان . ففكرة الجنس عند تين تعبر عما يسمى بالروح القومي . ففي نظر تين أن كل أمة هي شخص معنوي ، كما أنه يرى أن الخصائص القومية تجيء نتيجة تطور طويل ، يحتجب وراء ظلام الحقب السابقة على التاريخ المسجل . والجنس يتخذ طابعه بتأثير المناخ والتربة والطعام ، وكذلك الحوادث الجسام التي مرت بها الأمة ، فأسهمت في تكوينها . فالجنس عند تين يمكن أن يفسر على أنه العقل الفرنسي أو الخلق الإنجليزي وما شابه ذلك .

ومما هو جدير بالذكر أن هذه الآراء عن تأثر الأمم في ألوانها وأخلاقها بالمناخ والغذاء هي مما تنبه إليه مؤرخ العرب الكبير ابن خلدون ، وقال بها قبل علماء أوروبا بمئات السنين . لقد قدم لدراساته في « المقدمة » بمقدمات عدة جاءت الثالثة منها عن « أثر الهواء في ألوان البشر والكثير من أحوالهم » ، والرابعة عن « أثر الهواء في أخلاق البشر » ، أما الخامسة فهي عن « اختلاف أحوال العمران في الخصب والجوع ، وما ينشأ عن ذلك في أبدان البشر وأخلاقهم [1] » .

لقد شعر تين بالفروق الواضحة بين الشعوب الأوروبية . إن قراءاته ، وكذلك المحيط الأوروبي في زمانه كانا من العوامل التي أورثته إحساساً بالتباين بين الشعوب اللاتينية والجرمانية ، وكذلك بين الشمال والجنوب .

---

(١) ابن خلدون : المقدمة . ص ٦٩ – ٧٧ ، طبعة بولاق .

وأصبح هذا الإحساس بالفروق بين الشعوب من الموضوعات التي وجهت كثيراً من الدراسات الأدبية في أواسط القرن الماضي .

لقد ظهرت في أوروبا أيام تين وقبله بقليل كتابات كثيرة تدور حول ميادين النقد الأدبي والتاريخ والاجتماع ، فيها نغمة التمييز بين الشعوب ، فكانت – على سبيل المثال – تتحدث عن الخصائص الجنسية للإنجليز أو الفرنسيين أو غيرهم من الشعوب . كما ظهرت كتابات تتناول هذه الشعوب في تاريخها القديم . نرى تين ينسب إلى الإنجليز خصائص منوعة ، ربما كان بعضها يناقض البعض الآخر . فهو يصف هذا الشعب بالنشاط الجم والأمانة والقوة البطولية ، كما يذكر عنه أنه ذو خيال عاطفي كئيب ، وإحساس بما هو حقيقي ورائع ، وحب للوحدة والبحر ، ونزوع إلى الثورة ، وعمق في الأماني ، وميل للجد والعنف ، وعاطفة جياشة ، وحكمة ، وزهو رنان ، وطبع بارد ، ومعرفة سديدة بأدق التفصيلات ، وإحساس قوي بالجانب العملي للحياة .

وربما ذكر تين – في وصفه للإنجليز – خصائص جسدية مثل كبر أقدام الرجال والنساء[1] وحمرة خدود أطفالهم ، ثم مزجها بخصائص معنوية تصفهم بقوة الإحساس ، وعمق الشعور وقوة الإرادة . وقد يضيف إلى كل أولئك ميولاً ثقافية ومعتقدات معينة .

وهو يفترض أن الإنجليز يتوافق طبعهم مع المذهب البروتستانتي ، وأنهم لا يميلون إلى الاهتمام بما وراء الطبيعة .

وله في وصف الجنس الفرنسي مجموعة مختلفة من الأوصاف ، كما أنه وصف بعض الأجناس الأخرى ، على نحو مماثل في المنهج لما فعله إزاء الإنجليز والفرنسيين .

---

(١) علل تين طول أسنان النساء الانجليزيات بكثرة أكل اللحوم ، أما كبر الاقدام فقد عزاه إلى عادة المشي طويلا فوق أرض مبللة بالمطر .

وقد اهتم تين في حديثه عن الجنس (العرق) بوصف العادات الغذائية، والملامح الجسدية، ونظرة الشعب إلى رابطة الزواج. وهو يوازن أيضاً بين ما للشعوب الأوروبية من تقاليد ومن عادات مبتدعة، كما يتطرق إلى موضوع انقسام هذه الشعوب بين المذهبين الكاثوليكي والبروتستانتي.

وهو في حديثه عن المجتمعات يهتم ببيان أثر التربية والمناخ، وظروف العمل والسياسة وما إلى ذلك.

ولو نظرنا إلى هذه المعلومات التي يذكرها عن الشعوب نظرة تحليلية، لوجدناها حافلة بالتناقض، متسمة بالبعد عن المنهجية العلمية الدقيقة. لقد جمع معلوماته عن الشعوب من مصادر مختلفة، منها كتب الرحلات، ومنها كتب التاريخ، ومنها الأعمال الفنية والأدبية. وكثير من المعلومات التي يذكرها لا تزيد عن حكايات عابرة، أو مجرد انطباعات. ومهما نكن من المؤمنين بالطابع القومي لكل شعب من الشعوب، فإننا لن نجد في تلك الأوصاف التي قدمها تين ما يثبت أمام التحليل العلمي الدقيق. لقد خلط في دراسته للأجناس بين الواقع والخيال، وبين الحقيقة العلمية والانطباع العابر، ولم يلتفت إلى اختلاف العصور، أو اختلاف الأوضاع الاجتماعية من زمن إلى زمن.

من هنا نستطيع أن نقول إن دراسة تين حول أعراق الشعوب، وما لها من أثر في الآداب، يمكن أن تقبل بتحفظ شديد. فلا جدال في أن هناك فوارق بين الأمم، وأن كل شعب له طابعه القومي. أما ما وراء ذلك من دعاوى فليس من المستطاع أن ندخله ضمن مناهج الدراسة الأدبية. هناك ظروف معينة تكون الشعوب فيها ذات خصائص واضحة، مثل فترات الاحتلال الأجنبي التي تصاب بها بعض الأمم، أو فترات الانقسام الداخلي، أو الصراع العنيف مع إحدى القوى المعادية، وكل هذه تكون ذات أثر على الروح القومي، وعلى تكوين عقلية الأمة ونفسيتها.

أما فكرة الزمن Moment عند تين فهي غامضة إلى حد بعيد . إنهـا تعني عنده قوة الاندفاع التقدمي في العصر مقترنة بزمن إنتاج العمل الأدبي أو الفني . ويصف تين الزمن في تعريفه له بأنه « ميكانيكا سيكولوجية » وهو كلام لا يعني أكثر من أنه يستخدم مصطلحات « الميكانيكا الطبيعيـة » ويحاول تطبيق قوانينها على دراسة الأدب .

وربما فهمت من كتاباته المختلفة تعريفات متضاربة للزمن ، فقد يعني عنده روح العصر ، وقد يعني مكان العمل الفني من تاريخ التراث ، وقد يعني أن كل زمن يتميز بنماذج معينة من الرجال . فلعله يقصد ما عبر عنه أحد الشعراء العرب بقوله : « لكل زمان دولة ورجال » .

ومهما يكن الأمر ، فليس في كتابات تين ما يفصح عن مراده من فكرة الزمن ، وصلتها بآداب الأمم .

أما البيئة Milieu فهي أظهر ما أسهم به تين في دراسة الأدب . ومذهبه أن الإنسان في بيئته خاضع لأوضاع حتمية ، وأن هذه الأوضاع الحتمية تتحكم في الأدب ، وفي الحياة العقلية بصورة عامة . لقد كان مؤمناً إيماناً كاملاً بحتمية البيئة . ويربط تين بين الظروف المادية والظروف المعنوية . وكثيراً ما يقيس ظروف الحياة العقلية على ظروف الحياة المادية . يتحدث عن التربة في هولندا فيرتب مجموعة من النتائج على مجموعة من الأسباب ، خلاصتها أن الماء في هولندا ينبت العشب ، والعشب يربي الماشية ، والماشية تنتج الجبن والزبد واللحم ، وكل هذه مضافاً إليها الجعة تصنع مواطن تلك البلاد . فمن هذه الحياة الغنية ، ومن هذا النظام المادي المفعم بالماء ، ينبثق ذلك الطبع البارد ، وتلك العادات المنظمة ، والعقل الوادع ، والأعصاب الهادئة ، وتبسيط أمور الحياة ، وتقبلها بحكمـة ، والرضاء المستمر ، والحرص على السلامة . ونتيجة لهذا كله يسيطر على الناس حب النظافة والحرص على اكتمال أسباب الراحة .

ويتحدث عن المناخ وأثره على الحياة العقلية. فيذكر مثلاً أن المطر يثير الأفكار التعسة الحزينة! كما يذكر أن مناخ إنجلترا يضايق الشعب بصورة تتطلب قدرة على التحمل لا حدود لها. ومن هنا ينشأ طابع الحزن، وكذلك قوة الإحساس بالواجب. ويوازن بين المناخ الإنجليزي، وما يعتوره من تقلب، وما يصحبه من ضباب وبرد وطين وعواصف بحرية، وبين بلاد الجنوب بشمسها المشرقة وجوها الدافيء المعتدل. وعنده أنه لا شك في أثر المناخ على المزاج الإنساني، ولا مجال – في رأيه – لأية قدرة للإنسان على التخلص من تأثير الجو أو التحرر من سلطانه.

ويدخل تين في أثر البيئة على الأدب ما يكون من أوضاع اجتماعية أو سياسية. كما أنه يعد المجتمع الذي يكتب له الأدب من بين العوامل المؤثرة على الإنتاج الأدبي. فالذوق العام الشائع في زمن الأديب يؤثر في إنتاجه. وبرغم حديثه عن الأثر الحتمي للتربة والمناخ نراه لا يقول بحتمية الأثر الاجتماعي في إنتاج الأديب. فهو لا يقول إن مجتمعا ذا صفات معينة لا بد أن ينتج أديباً على نحو معين، وإنما هو يذكر أثر المجتمع على الأديب، وكثيراً ما يذكر أن المجتمع يقف عثرة أمام الأديب. وعلى هذا الأساس يفسر فشل الشاعر الإنجليزي درايدن (١٦٣١ – ١٧٠٠) Dryden في كتابة المأساة، فيقول: «لقد كانت المأساة مستحيلة إزاء جمهور من السكارى والمتهتكات والأطفال المسنين».

وهكذا نلمس من هذه الدراسة أن تين قد جاء في النقد بمذهب قوامه حتمية البيئة، وأثرها على الأدب، لكنه في شرحه لمذهبه هذا قدم مجموعة من الظروف والعوامل الخارجية، التي تؤثر في الأدب. لكنه لم يتوقف أمام كل ظرف من هذه الظروف، ولم يهتم بتحليل الآثار التي تترتب على هذه العوامل التي ادعاها.

وربما نستطيع أن نجد تفسيراً لمذهب تين في نظرته إلى التاريخ بوجه عام. لقد كان متأثراً بالفيلسوف الألماني هيجل، معجباً بفلسفته. وكان

هو وأستاذه يعتنقان مذهب ابن خلدون في أن كل حضارة تظهر وتنمو ثم تنحلّ . وربما كان إصرار تين على اعتبار الأدب صورة لعصره راجعاً إلى إيمانه بفلسفة هيجل التاريخية ، وما تؤمن به من أن العصر يمثل بمختلف جوانبه وحدة متماسكة . فعظمة التاريخ تقاس بمقدار عظمة الفن . ويعتقد تين أن الفن لون من المعرفة . إنه معرفة محسوسة . والفنان مثل الفيلسوف ، يدرك جوهر الأشياء وطبيعتها . الفن يعبر عن الحقيقة ، وهو بالضرورة يعبر عن الحقيقة التاريخية ، حقيقة الإنسان في زمن معين ، ومكان معين . الأعمال الفنية وثائق وآثار ! والأزمان تتركز في الأعمال العظيمة .

إن العمل الفني يمكن أن يكون رمزاً للإنسانية أو لإحدى الأمم ، أو لعصر من العصور . الفن جوهر التاريخ وخلاصته . وربما كانت الفكرة المستمدة من إحدى الحكايات حقيقة تذكر بصورة رمزية . ومن هنا فهو يرى أننا نستطيع أن نستمد المعرفة من كل مصدر ممكن : من القصص ، والتاريخ ، والوثائق والحكايات وغيرها .

هذه خلاصة فلسفة تين عن البيئة وأثرها في الأدب ، وربما نميل إلى تصديقه في بعض ما ذهب إليه من قياس العصور والأمم بما أبدعت من فنون ، ومن ربط لمختلف جوانب الإبداع الإنساني التي ترجع إلى عصر واحد ، ومن تفسير اجتماعي للفن . أما أحاديثه الكثيرة عن البيئة المادية أو الظروف المناخية ، والعادات الغذائية ، وأثرها الحتمي على الفنون فهي مما لا نستطيع أن نقبله على علاته .

ولقد لقي مذهب تين عن حتمية البيئة نقداً كثيراً . وربما كان نقد أستاذه سانت بيف جديراً بأن يشار إليه هنا . فبرغم إعجاب سانت بيف بكتاب تين عن تاريخ الأدب الإنجليزي وثنائه عليه ، فإنه لم يرض عن نظرية الجنس والزمن والبيئة كما جاءت في مقدمة هذا الكتاب . يقول سانت بيف : إن تحليل تين لا يمكن أن يتوصل إلى اكتشاف ما هو جوهري

في طبيعة الشاعر . إن هناك نفساً واحدة ، أو حالة ذهنية واحدة تؤدي إلى إبداع هذا العمل الفني أو ذاك . فستظل هناك دائماً نقطة أخيرة ، وقلعة أخيرة لا تقتحم . إن الشاعر ليس كائناً بسيطاً . إنه ليس نتيجة حتمية ، أو مجرد عدسة بسيطة لتركيز الضوء ، فله ميزاته الخاصة ، وله جوهره الذاتي الفرد[1] .

إن الفنان في صورته المتطورة لا ينقل عن بيئته نقلاً آلياً . فهو ينفعل بالبيئة وبالطبيعة المحيطة به فيتجلى في أعماله الفنية أثر هذا الانفعال . وقد يتأثر بالثقافة أو بالمجتمع أو بأحداث العصر . لكنه مع ذلك يحتفظ بما له من طابع ذاتي مختلف عن سواه . فمن الخطأ أن ينظر إلى الأعمال الأدبية على أنها سجلات تاريخية . فلو كان الأدب تعبيراً موضوعياً لما كان هناك فرق بينه وبين الوثائق التاريخية ، والسجلات الاجتماعية ، ولما استحق أن يدرج ضمن عداد الفنون الجميلة . فالذاتية في الفن تجعل من الصعب علينا أن نتناول الانتاج الفني من زاوية موضوعية ، وأن نلتمس منه نتائج موضوعية . وهذه الذاتية تختلف من فنان إلى آخر ، كما أنها في بعض الأعمال الفنية تختلف عنها في البعض الآخر . فدرجة الذاتية التي تتجلى في الشعر الغنائي أكبر بكثير من درجة الذاتية في الشعر التمثيلي أو القصصي . كما أن الشعر الغنائي يختلف تصويره لذاتية الفنان باختلاف أنواعه ، وكذلك يتفاوت هذه الأنواع في التعبير عن ذاتية الشاعر . وبعض الشعراء تكون شخصيتهم أقوى ظهوراً في شعرهم من البعض الآخر . لكن الأعمال الفنية بوجه عام لا تخلو من قدر من الذاتية ، وهذا القدر مهما قل هو التعبير عن شخصية الفنان في عمله . وليس يقتصر ظهور هذه الذاتية — كما ذكرنا — على الأعمال التي تعبر تعبيراً مباشراً عن عواطف مبدعها ، بل إنها لتظهر في أعمال يخلقها الفنان ليصور بها قصة بأسلوب ملحمي أو مسرحي ، وأقل مظاهر الذاتية في مثل هذه الأعمال أسلوب الشاعر الخاص ،

---

(١) René Wellek : A History of Modern Criticism, Vol. 3, P. 36.

وطريقته في تصوير المواقف .

وإننا مع قولنا بذاتية الفن لا ننكر أثر البيئة . فهي عامل قوي له آثاره التي لا مجال لإنكارها . لكن من الخطأ أن نقول إن الأدب نتيجة حتمية للبيئة ، وأن الفن ثمرة حتمية لتأثيرات منبثقة من بيئته وزمانه . فدراسة الآداب للاستدلال منها على البيئات أمر يشوبه كثير من الخطأ المنهجي . إن فيه افتياتا على طبيعة الفن وذاتية الفنان . كما أن دراسة الآداب دراسة مقارنة على أساس من تشابه البيئات لا يمكن – بناء على هذه النتائج – أن تدخل ضمن دراسات الأدب المقارن :

الفصل الرابع

الفن بين التحرر والالتزام

إن البحث في هذا الموضوع يتناول بعض النقاط المهمة التي طال الجدل حولها ، وتعددت إزاءها وجهات النظر . هل الفن للفن ؟ وهل تقتصر قيمة العمل الفني على العمل ذاته ، من غير نظر إلى أي هدف خارجي يسعى الفن لتحقيقه ؟ أم أن العمل الفني تقصد من ورائه أهداف محددة ؟ وهل يجعل الفنان هذه الأهداف نصب عينيه وهو يخلق العمل الفني ؟ أم أن هذه الأهداف تتحقق بدون أن يقصد إلى ذلك الفنان ؟ وبعبارة أخرى : هل يقصد الفنان إلى ترويج أفكاره ، أو تحقيق منفعة معينة من أعماله الفنية ؟ وهل يقبل من الفنان مثل هذا الاتجاه في إنتاجه الفني ؟

كل هذه المسائل كانت محوراً لكثير من الأبحاث . وسوف نحاول هنا أن نتناولها بإيجاز ، متبعين منهاج الدراسة المقارنة .

إن البحث في طبيعة الفن وكنهه كثيراً ما أدى إلى البحث عن هدفه أو أهدافه . ومنذ أقدم العصور ظهر مبدأ الفن الهادف . إن أفلاطون وهو الفيلسوف الفنان لم يتردد في طرد الشعراء والفنانين من مدينته الفاضلة ، لأنهم – على ما يقول – مفسدون للأخلاق . ولم يتقبل هذا الفيلسوف

من الفنون إلا ما كان مصلحاً للأخلاق أو مقوياً للعزائم. وقد اتهم الفن في مواضع متعددة من مؤلفاته بأنه قائم على الوهم والخداع، كما سدد إليه طعنته الشهيرة حين وصفه بأنه مجرد محاكاة للمحاكاة. وقد وردت أهم اعتراضاته على الفن في الكتاب العاشر من جمهوريته.

أما أرسطو فإنه لم يقف من الفنون موقف أفلاطون، بل قام بدراستها دراسة علمية، مستمداً خصائصها العامة مما شهده أو قرأه من نماذجها. وقد ذكر في حديثه عن المأساة أن لها هدفاً هو تطهير العواطف، كما أنه تحدث في مواضع متعددة من كتاب الشعر عن الأخلاق في المأساة. ويتبين لنا من آرائه المختلفة أنه كان يرى أن المأساة ذات هدف أخلاقي، لكنه على أية حال لم ينكر أن بعض المآسي خلا من العنصر الخلقي. ننقل مثلاً هذه الفقرة عن البطل في المأساة، وفيها يقول: «وتحول البطل من السعادة إلى الشقاوة لا بشأن اللؤم والخساسة في طبع البطل بل عن خطأ شديد يرتكبه[1]».

ويذكر أرسطو — قبل ذلك — الأخلاق بوصفها عنصراً من عناصر المأساة فيقول: «وإذن ففي المأساة بالضرورة ستة أجزاء تتركب منها وتجعلها على ما هي عليه وهي: الحبكة المسرحية والأخلاق والأمثولة والفكرة والمنظر المسرحي والنشيد[2]».

لكن مثل هذا التأكيد لأهمية الأخلاق في المأساة لا يعني أنه كان ينكر على المآسي التي خلت من الأخلاق قيمتها الفنية. فهو يعترف أن من الشعراء من كتبوا مآسي خالية من الأخلاق. وقول أرسطو هذا جاء نتيجة لمذهبه العلمي الاستقرائي في دراسة الأدب، فقد كان يستنبط آراءه عن الفن من النماذج الفنية التي كانت معروفة له. وقد وجد بين هذه

---

(١) كتاب الشعر: ترجمة عبد الرحمن بدوي. فصل ١٣، ص ٣٥، ٣٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٠.

النماذج ما لا يُعنى بالأخلاق فلم ينكر على أصحابها جهودهم الفنيـــة ، ومنهجهم الذي سلكوه . ولكن رأيه في أهمية الجانب الخلقي للفن يزداد تحدداً حينما نراه يصر على أن البطل في المأساة ينبغي ألا ينتقل من السعادة إلى الشقاء ، إلا نتيجة لخطأ جسيم ، أو لسوء الحظ .

وإذا انتقلنا إلى العصر الروماني وجدنا ناقده العظيم هوراس يذكر في منظومته « فن الشعر » أن الشعر يهدف إلى التعليم واللذة معاً[١] . يقول : « إن الشعراء يهدفون إلى الإفادة أو الإمتاع أو قول كلمات تسعد وكذلك تنفع في الحياة . فحينما تقصد إلى التعليم فأوجز حتى يستوعب العقل في سهولة وأمانة ما يُلقى إليه بسرعة . فكل كلمة زائدة تسيل على جوانب العقل المفعم . أما الحكايات التي يقصد بها الإمتاع فيجب أن تكون قريبة من الواقع ، فلا تتوقع مسرحيتك منا أن نصدق أي شيء تختاره ، كأن تستخرج من بطن حيّة طفلاً حيّاً بعد أن تكون قد التهمته . إن أجيالاً من الأسلاف تُقصي عن المسرح ما لا نفع فيه . أما المتعالون من الشباب الأرستقراطي فيزدرون القصائد الخاوية من الروعة . فمن مزج النافع بالممتع ، فأسعد القارىء وعلمه في الوقت ذاته ، فهو الذي ظفر برضاء الجميع . هذا هو الكتاب الذي يجلب المال للوراقين ، وهو الكتاب الذي يعبر البحر ، ويبسط شهرة صاحبه إلى يوم من الزمن بعيد[٢] » .

وفي القرون الوسطى شاع المزج بين الفن والأخلاق . لم يكن هناك جمال سوى ما يقرب من الخالق . لقد كان الإحساس بالجمال لوناً من المشاهدة الصوفية . وربما كان التخلي عن الأشكال والصور المحددة أحد السبل التي تعاون الإنسان على الوصول إلى الجمال المطلق . إن الإعجاب

---

(١) Horace: Satires, Epistles and Ars Poetica. Tr. by. H. R. Fairclough (Verses 333 — 346) P. 479. Loeb Classical Library, Loodon, 1961.

(٢) المصدر السابق .

بالمسرح وبالتماثيل العظيمة قد انتهى عند ورثة حضارتي اليونان والرومان ، وأصبحت هذه الأشياء مرتبطة في نظر الناس بالعصر الوثني . « إن الجمال الذي يسعد الإنسان ، سواء في الطبيعة أو في الأشياء المصنوعة ، ليس صفة في هذه الأشياء من حيث هي موجودات مستقلة بذاتها ، وإنما هو إشراق فاض عليها من الخالق ، فالله خالق كل شيء ، قد وضع خاتمه على كافة مخلوقاته[1] » . بمثل هذا التعبير عن الفن والجمال تتحدث فلسفة سانت أوجستين .

ولقـــد لقي الاعتراضان اللذان وجههما أفلاطون إلى الفن (في الكتاب العاشر من جمهوريته) قبولاً واسعاً عند مفكري المسيحية منذ عصرها الأول .

فأما الاعتراض الأول – وهو أن الفن محاكاة للمحاكاة ، أي أنه يبعد عن الحقيقة درجتين – فقد لقي تأييداً منذ فجر العصر المسيحي ، تمثل في وصف فنون المحاكاة أو « فنون الخداع » بأنها من فعل الشيطان الكاذب منذ البداية . وقد انصب هذا السخط – بوجه خاص – على المسرح . يقول تيرتوليان Tertullian ، وهو من أهم كتاب المسيحية الأوائل : « إن خالق الحقيقة لا يحب الزيف . فكل ما زيف فهو خيانة في نظر الخالق . ولن يرضى الله من رجل بأن يزيّف الصوت أو الجنس أو السن ، أو بأن يزيف بالتمثيل الحب والكره أو التنهد والبكاء . لن يرضى الله بهذا ، لأنه يلعن النفاق ، كما أنه – في شريعته – قد حكم باللعنة على ذلك الرجل الذي يرتدي ثياب النساء ، فما بالك بذلك الممثل الإيمائي الـــذي يُدرَّب على أن يلعب دور النساء[2] » .

---

(١) Gilbert & Kuhn : A History of Esthetics, P. 130, Indiana University Press, 1954.

(٢) المصدر السابق ، ص ١٢٢ .

أما الاعتراض الأفلاطوني الثاني وهو أن الفنون تثير الشهوات ، وتغلّبها على جانب العقل والحكمة في الإنسان ، فهو أيضاً قد أحدث صداه في الفكر المسيحي القديم ، فربط بين الفن وبين الشهوات ، لكن هذا الفكر استبدل جانب العقل عند أفلاطون بجانب الروح وما يختص به من حب وبهجة وسلام ودعة واتزان وصبر وحنان[1] . وخلاصة القول أن الجمال قد امتزج بالدين في الفكر المسيحي ، وأصبح الفن بوجه عام مرتبطاً بالدين أوثق ارتباط . وحفل الشعر بالدعوة لنشر تعاليم الدين المسيحي ، وإشاعة الأخلاق الفاضلة ، وكثيراً مـــا استخدم الشعر التعليمي أسلوب الرمز والإشارة في التعبير عن معانيه . وإذا كان لنا أن نتحدث عن موقف الفكر الوسيط من التقيد والالتزام ، فإننا نستطيع أن نقول أن الأدب والفن قد ازدادا التزاماً وذلك بارتباطهما بالدين ، في حين أن هذا الارتباط الوثيق لم يكن متحققاً في عصور الكلاسيكية القديمة السابقة على العصر الوسيط .

يعتبر عصر النهضة عصر انتقال في الفكر الأوروبي ، بدأ فيه مرحلة طويلة كان عليه أن يسلكها للتحرر من سلطان الدين على الأدب والفن بوجه عام ، وكان ذلك تحت تأثير العودة إلى الآداب الكلاسيكية ، وإلى الفكر الكلاسيكي في الفن والأدب . لكننـــا لا نستطيع في غمار الآراء الكثيرة التي ظهرت خلال هذا العصر أن نقول إنه قد ساده تيار واحد في تحديد رسالة الأدب ، وتعيين الأهداف التي ينبغي أن ينشدهـــا الإنسان من الفن . هناك اتجاهات كثيرة ، لكن الطابع الغالب على العصر هو إحياء التراث القديم ، ودراسة هذا التراث ، ومحاولة الاهتداء إلى أسس جديدة للحضارة والفكر . وليس من شك أن « فن الشعر » لأرسطو و « فـــن الشعر » لهوراس كانا من بين الكتب المهمة التي أثرت أعمق تأثير في توجيه النقاد نحو صياغـــة قواعد جديدة يستعان بها في تقويم الفنون ، والاهتداء

---

(١) المصدر السابق .

إلى سر الجمال الكامن في مختلف أنواعها . وربما كانت نظرة هوراس إلى أهداف الفن ، وهي أنه للإفادة والإمتاع ، هي النظرة التي سادت هذا العصر . لكن جهوداً كثيرة قد بذلت لتحديد معنى الإمتاع ، واكتشاف ذلك الجانب من الفن الذي يوصف بأنه ممتع . كما بذلت محاولات لتفهم معنى « محاكاة أعمال الناس » وهي العبارة التي ذكرها أرسطو في تعريفه للأعمال المسرحية ، فكان من مفكري عصر النهضة من سعى إلى التمييز بين محاكاة أعمال الناس كما هي ممثلة في الكتابات التاريخية ، وكما هي ممثلة في التصوير ، وبين محاكاة أعمال الناس في الشعر المسرحي .

وفي هذا العصر ظهر الميل عند الفنانين والشعراء لتعلم العلوم الجديدة ، والتثقف بثقافة العصر . لكن من الخطأ أن نقول إن عصر النهضة يمثل عصراً انقلبت فيه أوروبا — بين عشية وضحاها — من مجتمع متدين إلى مجتمع دنيوي منصرف عن الدين . إن روائع الفن التي انتجت في عصر النهضة تقف شاهداً على خطأ هذا التفكير . لقد بقي الترابط بين الدين والفن قوياً . وكثيراً ما وصف الشعر بأنه لون من اللاهوت . وبقيت رسالة الشعر الخلقية واضحة عند مفكري هذا العصر . إنه المتعة التي تربّي الفضيلة ، أو الدواء الممزوج بالسكر[١] ، كذلك نظر إلى الفنانين على أنهم نوع من الرهبان ، وكانت الفضيلة والتقوى من الصفات التي يجب أن يتحلى بها الرسام[٢] .

أما مدرسة الكلاسيكية الجديدة — التي بلغت أوج نضجها في القرن السابع عشر ، وكان في طليعة أعلامها كورني وراسين وموليير في فرنسا ، ودرايدن في انجلترا — فقد اتخذت قوانين أرسطو في النقد مذهباً لا تحيد عنه . كان مفهوم هذه القوانين قد لقي شيئاً من التغيير نتيجة لتفسيرات

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٦٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٧٠ .

كتاب عصر النهضة ، فظهر قانون الوحدات الثلاث بصورته الجديدة ، وهو الذي يدعو إلى وحدة الموضوع والزمان والمكان على وجــه فيه شيء من التأويل لآراء أرسطو ، كما ظهر إصرار واضح على أن للأدب رسالة خلقية لا يجوز له إغفالها ، ولم يكن هذا الاصرار مما يستفاد من كتاب الشعر لأرسطو . فالمسرح — في مذهب الكلاسيكية الجديدة — يجب أن يكون صريحاً في رسالته الخلقية ، فلا يظهر الرذيلة في صورة الفضيلة ، ولا ينصر الباطل على الحق ، ويميل إلى الاتجاه البطولي ، فيقدم الواجب على العاطفة .

لقد أصبح هدف الفنون هو الإمتاع في حدود القواعد المقررة . وقد رتبت هذه القواعد ، كما كانت أقسامها تُعد وتُقارن ، وكانت القاعدة الأولى للفن هي : « حدّد الهدف الأخلاقي الذي تريد تصويره » . وفي ذلك يقول كورني : « علينا أن نتذكر ما تعلمناه من هوراس ، وهو أننا لا يمكن أن نمتع أكبر عدد من الناس إلا إذا جعلنا عملنا الفني منطوياً على هدف أخلاقي[1] » . بل إن اختيار الموضوع أو القصة يجب أن يسبقــه الهدف منه ، فبتعيين الهدف يتسنى للشاعر تنسيق عمله في كله وجزئياته . والشاعر الفذّ — الذي يفكر في طريقة تجعــل من شعره مرآة للسلوك والأخلاق — يجب أن يكون رجلاً فاضلاً . وهكذا يربط اشتراطُ الخلق الكريم في الشاعر بين نقاد عصر الكلاسيكية الجديدة وأسلافهم نقاد عصر النهضة ، كما ربط هذا الشرط من قبل بين تصور نقاد عصر النهضــة للشاعر وبين صوفيّ القرون الوسطى[2] .

بوصولنا إلى عصر الكلاسيكية الجديدة ، يجب أن نقف وقفة قصيرة . نمهد بها للحديث عن العصر الرومانسي ، الذي يعد بحق فاتحة عصر جديد

---

(١) المصدر السابق، ص ٢١٧ .

(٢) المصدر السابق .

في تاريخ الأدب والفن ، ولا بد لنا قبل الحديث عن هذا العصر أن نتنبه للحقائق الآتية :

أولاً : أن الاهتمام بالأخلاق عند النقاد في العصور القديمة أو في عصر النهضة لم يكن يعني بالضرورة أن الأخلاق هي غاية الفن . لقد كان الحديث دائماً يقرن الأخلاق بالمتعة الفنية . ولم يكن الاتجاه الخلقي – وبخاصة في العصر الكلاسيكي القديم – ملزمــاً بالضرورة للشعراء . وأرسطو نفسه ذكر أن بعض المآسي يخلو من الغاية الخلقية ، ومع هذا ، فإنه لم يصف هذه المآسي بأنها خاوية من المتعة الفنية ، لكننا نستطيع أن نقول إن هذا الميل لربط الأخلاق بالفن قــد لقي قبولاً خلال العصور القديمة في أثينا وروما ، وخلال عصر النهضة ، ثم جاء نقاد الكلاسيكية الجديدة فأكدوه بأن جعلوا الأخلاق أولى قواعد الفن والأدب .

ثانياً : أن مشكلة التحرر والالتزام في الفن مشكلة ظهرت في العصر الحديث بصورة تختلف عنها في الأزمنة السالفة . فهذا العصر قد شهــد ظهور نظريات متعددة تربط الأدب بالمجتمع ، منها ما قال بحتمية البيئة ، ومنها ما قال بأن لا فن ولا أدب بدون مجتمع يستند إليه . ومن هنا وجب أن يكون الفن ملتزماً بالمجتمع . وظهر الفكر الاشتراكي الذي يقيم دعوته على أساس من الخير العام لصالح المجتمع ، وتسخير كل القوى لتحقيق هذا الخير العام . وتحول الفكر النظري إلى تطبيق عملي حين قامت الحكومات الاشتراكية في مختلف أنحاء العالم ، وتوجهت الحكومات والأحزاب الاشتراكية إلى الفنانين والأدباء لينهضوا بدورهم في خدمة المجتمعات التي ينتمون اليهـــا .

ثالثاً : تغيرت أوضاع الحياة في الأزمنة الحديثة ، فالأدب الذي كان ينهض برسالة محدودة في العصور القديمة والوسطى ، أصبح الآن ينهض برسالة شعبية ، وهكذا شأن بقية الفنون . لم تعد الفنون مقصورة على طبقة من الناس ، بل أصبح تذوقها في متناول الجماهير الغفيرة . وقوي شأن

الكتاب بعد تقدم فن الطباعة ، وانخفاض أثمان المطبوعات ، وانتشار القراءة على نطاق واسع . ففي ظل هذه الأوضاع الجديدة قويت رسالة الفنون والآداب ، وازدادت أهميتها التوجيهية .

بدأت إرهاصات المذهب الرومانسي تظهر في أوائل القرن التاسع عشر ، وكانت فرنسا مسرحاً خصباً لدعوة الرومانسيين . لقد عاونت أسباب متعددة على ظهور هذا المذهب الجديد في فرنسا ، منها كتابات جان جاك روسو (ت ١٧٧٨) والاضطرابات السياسية العنيفة التي صحبت الثورة الفرنسية (١٧٨٩) ، وما كان لها من أصداء فكرية ، وفوضى النظم التعليمية بعد الثورة ، وما ساد العالم من أحوال مضطربة نما في ظلالها شباب ذلك الزمان . يضاف إلى ذلك عودة المهاجرين إلى فرنسا ، وقد اتسعت مداركهم بما كسبوه من تجارب كانت ثمرة لاتصالهم بشعوب أجنبية . وفي الوقت نفسه فإن أدباء فرنسا بدءوا يكتشفون في الآداب الأجنبية ألواناً من الجمال لم تكن تتحكم فيها قواعد الأدب السائدة في بلادهم . كذلك كان بعث الاهتمام بالعصور الوسطى عاملاً من عوامل ظهور الرومانسية . هذا إلى جانب نوابغ ذلك الوقت الذين قادوا تلك الحركة التجديدية وعلى رأسهم شاتوبريان **Chateaubriand** ومدام دي ستايل **Mme de Staël** . كان شاتوبريان مجدداً بأعماله الإنشائية ، وكانت مدام دي ستايل مجددة بكتاباتها النقدية .

ولم تقتصر هذه الحركة الرومانسية على فرنسا ، بل إنها ظهرت في مختلف أقطار أوروبا . وليس هنا مجال تأريخ هذه الحركة ، وإنما نحن بصدد موقف بعض كبار أعلامها من مشكلة الفن والأدب ، ومدى ما يكون فيهما من تحرر أو التزام . لقد ظهر إبان ازدهار الحركة الرومانسية عدد من الأدباء الذين ثاروا على مبدأ « الغاية الخلقية للأدب » وقالوا إن الأدب ليس إلا استجابة للعواطف وتصويراً لها ، وليس يعنيه في شيء تلك الأهداف الخلقية التي كان أدباء العصر الكلاسيكي الجديد يقدمونها

على غيرها من الأهداف ، ويتخذون منها محوراً تدور حوله أعمالهم الفنية . كانت الثورة على الغاية الخلقية — عند من ذهب إلى هذا الرأي — مقترنة بالثورة على قوانين الكلاسيكية الجديدة . ولقد ظهر بعض قادة هذه الثورة في فرنسا وإنجلترا . كان في فرنسا فلوبير (١٨٢١ — ١٨٨٠) وبودلير (١٨٢١ — ١٨٦٧) ، وفي إنجلترا أوسكار وايلد (١٨٥٤ — ١٩٠٠) وولتر بيتر (١٨٣٩ — ١٨٩٤) .

لم تكن الثورة على الغاية الخلقية مذهب جميع الرومانسيين بل إن منهم من آمن بها ودعا إليها ، مثل كوليردج (١٧٧٢ — ١٨٣٤) ، وشيلي (١٧٩٢ — ١٨٢٢) ، وماتيو آرنولد[1] (١٧٢٢ — ١٨٨٨) وكلهم من كبار الشعراء الإنجليز . وليس من طبيعة الحركة الرومانسية أنها تخرج نماذج متشابهة من الرجال ، فقد كانت قائمة على التحرر من قيود أدبية وفكرية طالما عاقت تطور الآداب والفنون . وربما جمع الرومانسيين اتجاه أدبي واحد ، لكن كانت هناك اجتهادات كثيرة متنوعة في ظل هذا المذهب .

نلمس ثورة اوسكار وايلد على مذهب المحاكاة الأرسطي ، وإيمانه بأن الفن له عالمه الخاص ، وقوانينه التي تحكمه ، في مواضع مختلفة من كتاباته . يقول : « إن تجربتي هي أننا كلما ازدادت دراستنا للفن ، قل اهتمامنا بالطبيعة . إن ما يظهره لنا الفن بحق هو افتقار الطبيعة إلى صناعة التصميم ، واحتواؤها صوراً عجيبة للفجاجة ، ورتابة بالغة الغرابة ، وخلواً

---

(١) قال في إحدى مقالاته النقدية : « إن شعراً يثور على قوانين الاخلاق هو شعر يثور على الحياة . إن شعراً يتجاهل قوانين الاخلاق هو شعر يتجاهل الحياة . (مقالات نقدية — المجموعة الثانية ، ص ١٤٤ ، لندن ١٨٨٨) .

كاملاً من الصقل . إن الطبيعة ذات نوايا طيبة ، لكنها – على ما يقول أرسطو – لا تستطيع تحقيق نواياها[1] » . ويؤكد هذا المعنى من جديد بقوله : « ما الطبيعة ؟ إنها ليست الأم العظيمة التي خلقتنا ، بل هي من خلقنا . إنها تنشط للحياة في عقولنا . فالأشياء موجودة لأننا نراها . أما ماذا نرى وكيف نرى فذلك يتوقف على الفنون التي أثرت فينا . إن النظر إلى شيء ما يختلف عن مشاهدة ذلك الشيء . فالإنسان لا يبصر شيئاً إلا إذا شهد جماله . وهنا فقط يُنقل الشيء إلى عالم الوجود . الناس الآن يبصرون الضفادع لا لأن هناك ضفادع ، بل لأن الشعراء والرسامين لفتوا أنظارهم إلى ما في مثل هذه الكائنات من جمال غامض . وربما كانت هذه الضفادع موجودة في لندن منذ قرون . أعتقد أنها كانت موجودة ، لكن لم يرها أحد ، ولهذا لم نعرف شيئاً عنها . فهي بهذا لم توجد إلا حين اخترعها الفن[2] » .

يخاطب بودلير الجمال في إحدى مقطوعات ديوانه « أزهار الشر » فيقول : « لا فرق عندي إن كنت قد جئت من الله أم من الشيطان » .

ويقول وايلد في كتابه De Profundis « من الأعماق » : « لقد تعاملت مع الفن على أنه الحقيقة العليا ، أما الحياة فهي عندي لون من الخرافة » .

على أننا نفتقد عند هؤلاء الداعين لفكرة « الفن للفن » أي لون من الدراسة الجامعة التي تعالج هذا الموضوع بصورة منهجية . وربما وجدنا عند أحد زعمائهم – وهو بودلير نفسه – كتابات تتحدث عن أهمية

---

(١) Oskar Wilde : Intentions, P. 1, London, 1913.

(٢) Ibid, P. 39 .

ويشير وايلد بهذا الكلام إلى بعض صور الرسامين الانطباعيين التي ظهرت فيها الضفادع بألوان وأشكال جميلة .

الأخلاق في الفن . يقول : « إن الأخلاق لا تظهر في صورة عنوان شكلي (للعمل الفني) . الأخلاق — ببساطة — تنفذ إلى الفن وتمتزج به امتزاجاً كلياً ، كامتزاجها بالحياة . والشاعر رجل أخلاقي — بالرغم منه — وهذا — ببساطة — نتيجة لفيض طبيعته الغنية[1] » .

أما فكرة الفن الهادف فقد ظفرت بمؤيدين أقوياء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . لقد بدأ المذهب الواقعي ثم الطبيعي في الظهور حينما حل منتصف هذا القرن ، وبقي المذهبان منتشرين حتى نهايته . إن أشهر أعلام المذهبين الواقعي والطبيعي هم كبار كتاب الرواية الذين ظهروا في كل من فرنسا وروسيا ، ثم امتد أثرهم بعد ذلك إلى غيرهما من البلاد . ولا تزال فكرة الأدب الواقعي سائدة في البلاد ذات الأنظمة الشيوعية والاشتراكية ، حيث يفترض في الأدب أن يكون مرآة صادقة للمجتمع ، يعبر عن أهدافه ، ويدعو إلى مثله العليا .

لقد كانت الرواية هي الأداة الصالحة لعرض مشكلات المجتمع الأوروبي في القرن التاسع عشر . ويُعتبر إميل زولا ممثلاً ممتازاً لهذا النوع من الواقعية الطبيعية . إن القصاص الواقعي كان يعتبر نفسه أحد علماء الاجتماع أو النفس ، فيقوم بتجاربه ، كما يفعل العالم في مختبره . وكان المجتمعُ الذي يعيش فيه الكاتب موضوع هذه التجارب . لقد كان على القصاص أن يذكر الحقيقية عن هذا المجتمع ، بكل صدقها ودقتها . يقول زولا : « إن القصة التجريبية نتيجة لتطور العلم خلال هذا القرن (التاسع عشر). وهي استمرار وتكملة لعلم وظائف الأعضاء ، الذي يعتمد بدوره على الكيمياء والطبيعة . وهي تهتم بدراسة الإنسان الطبيعي ،

---

(١) وردت هذه الكلمات في إحدى مقالاته عن الفن الرومانسي .
Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire, ed. Jacques Crépet, III, 382. Paris, 1925.

الإنسان بوصفه كائناً يخضع لقوانين الطبيعة والكيمياء ، وتتحكم فيه تأثيرات البيئة ، وليس بوصفه كائناً مبهماً ؛ أو كياناً ميتافيزيقياً [١]» .

ولقد غلب هذا الاسلوب على جماعة الروائيين الروس في القرن التاسع عشر وهم پوشكن وجوجول وتورجنييف وديستيوفسكي وتولستوي . وكانت التعليقات والدراسات الأدبية التي تدور حول أعمال هؤلاء تعنى بابراز ما في تلك الأعمال من واقعية ، وصلة بحياة المجتمع . وكثيراً ما استخدم هذا النقد الأدبي ستاراً للنقد الإجتماعي ، في دولة القياصرة التي غلبت عليها الرقابة الصارمة ، ووقفت حائلاً دون نشر ما يكشف عن عيوب المجتمع من نقد اجتماعي .

ولقد شكا تولستوي (١٨٢٨ — ١٩١٠) من هذه الرقابة ، في مقدمة الطبعة الثانية من كتابه « ما الفن ؟ » ، وبين كيف أنها شوهت الطبعة الأولى من هذا الكتاب .

وإذا جئنا إلى تولستوي ، فنحن أمام شخصية أدبية كبيرة ، ومفكر حقق شهرة واسعة ، لا في بلاده وحدها ، بل في العالم أجمع .

إن كتاب « ما الفن ؟ » لتولستوي ، وكذلك مقالاته عن الفن تقدم لنا صورة واضحة لمواقفه من الفن في زمانه ، وقبل زمانه . كان تولستوي داعية إلى فن يسعد الجماهير ، فن يقبله الجميع ، يكون له من الانتشار بين الناس ما كان للإلياذة في زمانها من تقبل وانتشار . إن مثل هذا الأدب يجب أن يكون مفهوماً للجماهير . من هنا لم يقبل تولستوي مبدأ الفن للفن الذي انتشر في زمانه على يد بعض أدباء الرومانسية ، كما أنه تصدى لأدباء الرمزية ، الذين نظموا الشعر بأسلوب غامض ، وفاخروا بهذا الغموض ، ودعوا إلى اتخاذه مذهباً للتعبير الفني . إنه يذكر المشهورين من شعراء الرمزية في فرنسا ، ثم

---

(١) Le Roman Expérimental, ed. Maurice le Blond, P. 27.

يبين كيف أن الشعراء في مختلف الدول الأوربية قد حذوا حذوهم ونظموا الشعر على طريقتهم[1] . «وكذلك حذا حذوهم فنانو العصر الجديد في جميع الفنون ، من تصوير ونحت وموسيقى .

إن فناني العصر الجديد – مستندين إلى نيتشه وفاجنر – يعتقدون أنه ليس من الضروري بالنسبة لهم – أن تفهمهم جموع العامة ، وإنما حسبهم أن يثيروا العاطفة الشاعرية عند من وُهبوا أرق الطباع [2]» . هكذا يمضي في تصوير موقف الرمزية ، ويصف شعراء مثل بودلير وڤيرلين بأنهم مجرد نظّامين[3] . إن هؤلاء الرمزيين – في رأيه – قد سعوا لأن يرفعوا الافتقار إلى الدقة والتحديد والفصاحة إلى مستوى الصفات التي تقابل بالاعجاب .

الفن عنده نشاط يصنع الجمال[4] ، وهو والعلم أداتان لتقدم الإنسانية[5] . الفن قد يدفع الناس إلى أن يضحوا بأنفسهم[6] . ولئن كان الفن نعمة تسعد بها الروح ، فيجب أن يكون ميسراً للجميع[7] . إنه إحدى وسائل الإتصال – شأنه شأن الكلام[8] – ولذا فهو بحاجة إلى وضوح يتيح نقل ما ينطوي عليه من شعور[9] . وليس الفن مجرد أداة للتسلية ، بل هو موضوع جليل الخطر[10] . إنه قادر على أن يوحد بين الناس[11] .

بمثل هذه الآراء امتلأ كتاب تولستوي ومقالاته عن الفن ، وبدافع من حرصه على إسعاد الطبقات الفقيرة ، دافع عن السهولة والوضوح في الأعمال الفنية ، وقاس مقدار نجاح العمل الفني بعدد الناس الذين يستمدون منه السعادة .

---

(١) Tolstoy : What is Art, tr. by Maude. P. 159 .

( ) Ibid, 159 - 60 .

(٣) Ibid , 165.

(٤) Ibid, 83.

(٥) Ibid, 251.

(٦) Ibid, 288.

(٧) Ibid,148.

(٨) Ibid, 231.

(٩) Essays on Art, 51, 53 .

(١٠) What is Art,286.

(١١) Ibid. 238 - 9.

إن العمل الفني الناجح هو الذي يتذوقه عدد من الناس . ويفسر تولستوي تذوق الفن بأنه لون من العدوى ، فالفن ينقل إلى المتذوق ذات الإحساس الذي جرّبه الفنان ، فكأنما ينقل إليه عدوى شعورية .

ويرى تولستوي أن الشعور الديني هو أساس الفن العظيم . فمن الشعور الديني عند اليونان القدماء تولدت روائع الأدب اليوناني القديم ، بما عبرت عنه من أحاسيس وافرة التنوع ، انطوت عليها أعمال هوميروس وشعراء التراجيديا .

وحين جاءت المسيحية قلبت موازين القيم ، ونسخت ما كان سائداً من معان قوامها الإعجاب بالقوة والتجبر ، وأصبحت القيم الجديدة هي التواضع والطهر والرحمة والمحبة .

أما الفن الوسيط فكان – في نظره – فناً أصيلاً ، لارتباطه بجمهور القرون الوسطى . هذا الفن – مهما بدا وضيعاً في نظر المحدثين – هو فن أصيل ، لأنه مبنيّ على أسمى ما عرفته القرون الوسطى من تصورات وأفكار شاعت بين الناس .

أما عصر النهضة – في رأي تولستوي – فهو عصر رجع الناس فيه إلى الفن القديم ، ذلك الفن الذي انتقده معاصره أفلاطون . إن الفن القديم – بالنسبة للمحدثين – فن خشن خال من التهذيب .

وبرغم أن تولستوي يعتبر الشعور الديني أسمى مصادر الفن ، فانه يرفض الفن الديني الذي يتعصب لدين أو مذهب . « الفن المسيحي هو ذلك الذي يسعى إلى توحيد جميع الناس ، بدون استثناء ، وذلك بأن يشيع في نفوسهم الإحساس بأن كل إنسان ، وبأنّ جميع الناس متشابهون في إرتباطهم بخالقهم ، وكذلك بجيرانهم ؛ أو بأن يحرك في نفوسهم مشاعر متشابهة – قد تكون أبسط أنواع المشاعر – شريطة ألا تكون منافية للمسيحية ، وأن تكون طبيعية في

نظر الناس جميعاً ، بدون استثناء[1]» .

ومعنى ذلك أن تولستوي يريد من الفن أن يعبر تعبيراً مسيحياً مبسطاً ، يفيض بذلك الشعور الديني الذي يؤكد معاني الأخوة والمحبة بين الناس جميعاً . يقول :

« إن الفن في زماننا يجب أن يقدر على أساس مخالف لفن العصور السابقة ، وذلك – بوجه خاص – لأن الفن في زماننا (وهو الفن المسيحيّ المبنيّ على الشعور الدينيّ ، الداعي إلى وحدة البشر) يُخرجُ من نطاق الفن المتحلّي بجودة الموضوع كلّ شيء يعبر عن مشاعر طائفية ، لا توحّد بين الناس ، بل تبث بينهم الفرقة[2] » . من هنا كانت الآداب ذات الصبغة الطبقية ، وكذلك ذات الطابع الوطني أو القومي تعتبر في نظره آداباً رديئة .

ولقد أدت نظرة تولستوي إلى الفن ، وما يجب أن يتوفر له من الشعبية ، إلى رفضه كل روائع التراث الأدبي والفني التي ورثناها عن القرون الوسطى ، وعصر النهضة والعصور الحديثة في أوروبا ، ومن بينها أعمال دانتي ، وتاسّو ، وشكسبير ، وملتن ، وجيته ، ورفاييل ، وميخائيل أنجلو ، وباخ ، وبيتهوفن ، وكثير غير هؤلاء . كما أنه لم يستثن نفسه من هذا الرفض ، فاستبعد من نطاق الفن الجيّد قصصه العظيمة – من أمثال الحرب والسلام ، وأنا كرنينا ، وذكر أنه إنما كتبها لأن ذوقه فسد نتيجة لنشأته وتربيته ضمن نطاق طبقة معيّنة . وهكذا فانّ هناك فنوناً تتعلق بها جماعات من الطبقات الغنيـــة ، أو من أهل اللهو والفساد ، أو من درّبت أذواقهم على لون معين من التذوق الفنيّ ، بحيث يكون تذوقهم لألوان معيّنة من الفنّ مقصوراً عليهم . وهو يعد من نماذج الفن الأصيل أعمالاً مثل قصة اللصوص لشيلر ، وقصتا الفقراء والبؤساء لفيكتور هيجو ، وقصص لديكنز هي قصة المدينتين ، ونشيد الميلاد ،

---

(١) Ibid, 239.

(٢) Ibid, 241.

ودقات الأجراس ، والقصة الأمريكية الشهيرة : كوخ العم سام[1] . ولا يحسب لنفسه من الأعمال الجيدة سوى عملين بسيطين هما : « الله يرى الحقيقة ويمهل » ، وهي قصة رجل أُبعد إلى سيبيريا ، وبعد أن يبلغ سن الشيخوخة في معسكر للسجناء ، يكتشف عدوه ويصفح عنه . والقصة الثانية هي « سجين في القوقاز » ، وتدور حول ضابط روسي أسره التتار ، ثم عاونته على الهرب إحدى فتيات القبيلة . والقصة حافلة بصور الريف وذكريات الطفولة ، وتتسم برقة العاطفة .

من كل ما تقدم يتبين لنا أن تولستوي كان يدعو إلى فن يسعد المجتمع . وكانت أهم صفة يجب أن يتصف بها الفن هي قوته في نقل الشعور الذي جربه الفنان إلى جمهور المستمعين . ولا سبيل إلى اتصاف الفن بتلك الصفة إلا إذا اتسم بالشعور الديني العميق ، وسعى إلى نشر الإخاء والوحدة بين الناس . كما تجلى من النماذج التي وصفها تولستوي بأنها أعمال عظيمة ، أنه يفضل الأعمال التي تمتاز بالبساطة والعاطفية .

ولا نريد أن نترك هذا البحث ، من غير أن نقف وقفة قصيرة عند طريقة تولستوي في نقد روائع الفن . فإليك مثالاً من أمثلته الكثيرة في نقد تلك الروائع :

« في التصوير يجب أن يعد من الفن الرديء كل ما هو كنسي أو قومي ، وكذلك كل الصور ذات الطبيعة الخاصة أي كل الصور التي تعبر عن متع أو مغريات ترتبط بحياة الغنى والبطالة . وكذلك الصور الرمزية التي لا يتضح معنى الرمز فيها إلا لجماعة معينة من الناس . وأخص بالذكر تلك الصور ذات الموضوعات التي تغلب عليها الشهوة ، أعني تلك الصور المخزية للنساء العاريات التي تملأ المتاحف وقاعات الفن . وينتمي إلى هذا الفن (الرديء) أيضاً كثرة ما كتب لموسيقى الحجرة والأوبرا في زماننا ، إبتداء من بيتهوفن

---

(١) Ibid, 242.

بوجه خاص (ثم شومان وبيرليوز وليست وفاجنر) ، فهذه الأعمال ترتكز موضوعاتها على التعبير عن مشاعر تستشعرها جماعة بعينها ، طوّرت في نفوسها نوعاً من الانفعال العصبي المريض ، تثيره هذه الموسيقى الخاصة المفتعلة المعقدة .

ماذا ؟ أتكون السيمفونية التاسعة (لبيتهوفن) عملاً لا يتصف بالجودة ؟ إني لأسمع أصواتاً غاضبة تستنكر ! وأجيب قائلاً : بكل تأكيد . إنهـا ليست بالعمل الجيد. (سيمفونية بيتهوفن تعد عملاً فنياً عظيماً !) . لكي أتحقق من صحة مثل هذه الدعوى يجب أولاً أن أسأل نفسي : أهذا العمل ينقل أسمى درجات الشعور الديني ؟ فأجيب بالنفي ، لأن الموسيقى — في ذاتها — لا تعبّر عن تلك المشاعر . وأسأل نفسي بعد ذلك : ما دام هذا العمل لاينتمي إلى أسمى لون من الفنّ الديني ، فهل هو ينطوي على الخاصة الأخرى من خاصتي الفنّ الجيد في زماننا ، تلك الصفة التي تعمل على جمع الناس في ظل إحساس واحد ؟ هل هي من مستوى الفن المسيحي العالميّ ؟ وثانية أجدني مضطراً لأن أجيب بالنفي . ذلك لأنّ الأمر عندي لا يقتصر على أني لا أرى كيف يمكن للمشاعر التي يعبر عنها هذا العمل أن توحد بين الناس بدون أن يكونوا قد دُرّبوا تدريباً خاصاً على التأثر بمغناطيسيتها المركبة ، بل لأني أيضاً أعجز عن تصور أية جماعة من البشر العاديّين يكون في مقدورها أن تفهم من عمل بمثل هذا الطول والغموض والافتعال إلا فقرات قصيرة ، ضائعة في بحر من الغموض . لهذا فإني مضطر — أردت أو لم أرد — لأن أقرر أن هذا العمل ينتمي إلى فصيلة الفنّ الرديء[1] » .

« بمثل هذه الطريقة ، وفي جميع فروع الفن ، يجب أن نحكم على أعمال كثيرة تعدها الطبقة العليا في مجتمعنا أعمالا عظيمة ، ووفقاً لهذه القاعدة الوحيدة الأكيدة يجب أن نحكم على (الكوميديا الإلهية) الشهيرة ، وعلى (تخليص

---

(١) Ibid, 248 - 49.

القدس)[1] ، وعلى الكثرة الغالبة من أعمال شكسبير وجيته ، وكذلك على كل ما يصور المعجزات من اللوحات المصورة ، ويدخل في ذلك لوحة (التجلي)[2] لرفاييل وغيرها[3] » .

على النقيض من ذلك نجد أن تولستوي يعجب بالإلهام في قصص كتبها أطفال صغار ، في مدرسته التي أقامها في ضيعته الموروثة – قبل ذلك بأربعين عاماً – لتعليم أبناء الفلاحين ، فنراه يصفها بأنها ترقى إلى مستوى أيّ شيء في الأدب الروسي[4] .

لقد كان تولستوي يعتقد أن أي فلاح عادي لم يفسد ذوقه يستطيع أن يدرك الجمال في أي عمل فني أصيل . فكأنه كان يعتبر الطبقات المثقفة فاسدة الذوق ، لأن ذوقها معقد أو مركّب . فخلاصة القول هي أن تولستوي آمن بفن بسيط يخدم المجتمع إلى أبعد حد ممكن ، فن يشيع فيه الشعور الديني في أبسط صوره وأنقاها ، ويدعو إلى الأخوة بين الناس . ولكي ينجح مثل هذا الفن في أداء مهمته يجب أن يتحلى بالبساطة ، وأن يكون من الوضوح والسهولة بحيث يفهمه الجميع .

الاشتراكيه والفن :

اتسم القرن العشرون –وبخاصة بعد قيام الثورة الروسية – بظهور مجتمعات اشتراكية ، طبق فيها الفكر الاشتراكي تطبيقاً عملياً ، بعد أن كان مجرد نظريات.

---

(١) منظومة للشاعر الايطالي تاسو (١٥٤٤ – ١٥٩٥) وهو من شعراء عصر النهضة . وقد نشر منظومته هذه في عام ١٥٨١ ثم في عام ١٥٩٣ .

(٢) هي إحدى لوحات رفاييل الشهيرة ، وتصور السيد المسيح محلقاً فوق الجبل بين موسى وإيليا ، مع تفصيلات أخرى . وتعبر هذه اللوحة عن فقرة وردت في انجيل متى (١٧ : ١٤ – ١٨) ، وهي محفوظة بالفاتيكان .

(٣) Wbat is Art, P. 249.

(٤) Aylmer Maude. Life of Tolstoy, Vol. 1, 269-270. (World Classics).

وبتطبيق الفكر الاشتراكي تطبيقاً عملياً رسخت فكرة الدعوة إلى وجوب ارتباط الفن بالمجتمع .

ولقد تناولت كتابات الاشتراكيين جانبين مهمين في دراسة نظرية الفن ، أحدهما اهتم بوضع تفسير لتاريخ الفن من وجهة النظر الاشتراكية ، أمـــا الآخر فقد عُني بتحديد موقف الفن من المجتمع .

فأما التفسير الاشتراكي للفن فقد جاء بنظريات جديدة عن معنى الحركات والمذاهب الفنية المختلفة التي ظهرت في العصر الحديث ، كما تصدى لتفسير اتجاهات الفن في العصور الوسطى والقديمة .

وأما نظرية الفن عند الاشتراكيين فتوصف بأنها واقعية اشتراكية . وتختلف هذه الواقعية عن المذهبين الواقعي والطبيعي اللذين ظهرا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . فمما يؤخذ على المذهب الطبيعي أن ممثله إميل زولا لم يعرف ماركس ولا إنجلز ، « وعلى هذا فهو لم يعرف الصراع الطبقي ولا اتجاهات التطور الاجتماعي . لكنه عرف الإنسان بوصفه حيواناً سلبياً ، حيواناً خلقته الوراثة والبيئة ، لا قدرة له على الخلاص من قدرة المحتوم . الإنسان بالنسبة له لم يكن عاملاً محركاً بقدر ما كان هدفاً لظروف موجودة بالفعل »[1] .

ويصف أصحاب الواقعية الإشتراكية واقعية القرن التاسع عشر بأنها قامت في ظل النظام الرأسمالي ، فكانت مجرد احتجاج ونقد وثورة ، فهي مختلفة عن الواقعية الاشتراكية . وربما مال البعض إلى خلط الكتابات التاريخية ، أو اللوحات التي تصور الحياة اليومية بمفهوم الواقعية الاشتراكية ، ومن هنا كان الميـــل — عند الاشتراكيين — إلى إستخدام مصطلح « الفن الاشتراكي » بدلاً من الواقعية

---

(١) Ernst Fischer : The Necessity of Art, A Marxist Approach , P. 77, (Penguin Series),

الاشتراكية ، وإن كانت الواقعية الاشتراكية هي الاتجاه المسيطر على الفن الاشتراكي .

هذه الواقعية الاشتراكية تشير إلى اتجاه — لا إلى أسلوب — وتُعنى بتأكيد النظرة الاشتراكية ، لا الأسلوب الواقعي . إن الواقعية النقدية تعنى بنقد الواقع الاجتماعي ، أما الواقعية الاشتراكية ، أو بتعبير أوسع الفن الاشتراكي والأدب الاشتراكي ، فيفهم منهما — بوجه عام — اتفاق الفنان أو الكاتب اتفاقاً أساسياً مع أهداف الطبقة العاملة ، وما قد تسفر عنه من قيام مجتمع اشتراكي عالمي .

ولقد سمح التوجيه الاشتراكي بلون من تدخل الدولة في توجيه الفنون ، وتجلى هذا — بوجه خاص — في الاتحاد السوفييتي إبان حكم ستالين . « لكن بعد المؤتمر العشرين لم يعد من الضروري أن يلتزم الفنان التزاماً كاملاً بنظرية ماركسية موحدة في الفن . وبرغم أن الاتجاهات المحافظة لا تزال قوية ، فإن هناك مجموعة من الاتجاهات المختلفة ، تقف متواجهة في ظل الوحدة الأساسية للماركسية[1] » .

هكذا يصور فيشر واقع الحال بعد عصر ستالين . ثم يمضي فيعبر عن الاتجاهات التي ترسم سبيل المستقبل بقوله : « إن هناك ميلاً يزداد في الظهور رويداً رويداً للإعراض عن فرض القيم الفنية بمقتضى مراسيم ، والاكتفاء بتكوين الأفكار ، وتركها لتنمو في نطاق العمل ، تحت ظل من حرية تفاعل الحركات والمذاهب ، وتنوع الحجج والمناقشات . فليس هناك فن جديد يأتي وليد النظريات ، بل هو وليد الأعمال الفنية ، فأرسطو لم يسبق في الظهور أعمال هوميروس وهسيود وأسخيلوس وسوفوكليس ، لكنه استمد من هؤلاء نظرياته الجمالية ..... هذا الاتجاه الاشتراكي الجديد هو النتيجة لاعتناق الكاتب أو الفنان لوجهة النظر التاريخية للطبقة العاملة وتقبله للمجتمع الاشتراكي

---

(١) Ibid, 108.

من حيث المبدأ ، مع كل ما يكون فيه من تناقضات مرحلية[١] » .

ويُذكر النحات نيزفستني Neizvestny على أنــه مثال لتطور جديد في الفن السوفييتي[٢] ، فأعمال هذا الفنان لا تشير إلى مضمون واضح ، وإنما هي أقرب إلى تجريد الفن الغربي الحديث .

ولئن كانت فكرة « الفن للفن » قد بدت مضادة لفكرة « الفن للمجتمع » ، فإن العصر الحديث قد شهد تطورات زادت الفن بعداً عن المجتمع ، وإغراقاً في الانفصال عن مشكلاته . فالتجريد أبعد الفن عن التعبير المباشر . كما أن الفن شهد تطور مذهب جديد ، يهدف إلى تجريده من العنصر الإنساني يطلق عليه Dehumanization . يصف أندريه مالرو هذا الفن بقوله : « إنــه بقدوم الفن المجرد من الإنسانية ... زاد الفنانون من إحكام عزلتهم رويداً رويداً ، ذلك لأن انفصالهم عن ثقافتهم ومجتمع زمانهم قد أصبح بالتدريج أكثر وضوحاً[٣] » .

وقد لخص الناقد الأسباني جاسيه اتجاهات الفن التجريدي على النحو التالي :

١ — أنه يميل إلى تجريد الفن من العنصر الإنساني . ٢ — أنــه يتجنب الموجودات الحية . ٣ — أنه يركز على جعل العمل الفني مجرد عمل فني . ٤ — أنه ينظر إلى الفن على أنه مجرد لهو . ٥ — أنه يميل بصورة خاصة للسخرية . ٦ — أنه يتجنب الرياء والزيف ويسعى إلى الفهم الدقيق . ٧ — أن الفن شيء تتجاوز نتيجته الوجود المادي[٤] .

---

(١) Ibid, 110.

(٢) John Berger : Art and Revolution . Ernst Neizvestny and Role of Artist in the U. S. S. R.

(٣) Ernst Fischer : The Necessity of Art, p. 89 .

(٤) José Ortega Y Gasset : The Dehumanization of Art. Princeton University Press, 1968. P. 14.

فهذا الحرص – في الفنّ – على تجنب الحياة والأحياء يعني انفصالاً كاملاً عن المجتمع ومشكلاته إلى عالم يوصف بأنه « عالم الجمال المطلق ». فعند التجريديين أن الشعر والموسيقى قبل عصرهم لم يكونا سوى تعبيرات شخصية . « إن الموسيقى من بيتهوفن إلى ڤاجنر كانت تهدف بصفة أساسية للتعبير عن عواطف شخصية . لقد كان المؤلف يقيم بناء ضخماً من الأصوات ليضمنه ترجمته الشخصية[1] » .

ومثل هذا التأثير بالأدب الشخصي أو العاطفي « يمثل استغلالاً لنقطة ضعف نبيلة تدخل في طبيعة الإنسان ، وتعرضه لتلقي العدوى من أفراح جاره أو أحزانه ... يجب ألا ينبثق الفن من العدوى الشعورية ، فالعدوى الشعورية تمثل حالة من فقدان الوعي ، في حين أن الفن يجب أن يكون وضوحاً كاملاً ، فهو وهج ظهيرة العقل[2] » .

ويمثل هذا الفن – من وجهة نظر الواقعية الإشتراكية – قضاء كاملاً على ذاتية الإنسان . يقول فيشر : « إن الإنسان قد غدا شيئاً بين أشياء في عالم منفصل عنه ، لا قيمة فيه إلا للأشياء . وهو بحق – على ما يظهر – أكثر الأشياء عجزاً وأجدرها بالاحتقار . إنه كان بالانطباعية[3] قد تحلل إلى مجرد ضوء ولون ، وعومل بذات الأسلوب الذي تعامل به مظاهر الطبيعة الأخرى ، لا خلاف بينه وبين أيّ منها . يقول الرسام سيزان : الإنسان يجب ألا يكون هناك (أي في الصور الانطباعية) . ويمضي الإنسان في التلاشي أكثر فأكثر حتى لا يعدو مجرد بقعة من اللون ، بين غيرها من بقع الألوان ، أو يختفي اختفاء كاملاً من المناظر الطبيعية المهجورة ، والشوارع الخاوية[4] » .

---

(١) Ibid, 26.
(٢) Ibid, 26 - 27.
(٣) إشارة الى المذهب الانطباعي في التصوير .
(٤) The Necessity of Art, 90.

ولم تكن الانطباعية إلا خطوة أولى نحو التجريد ، ذلك الذي تمثل في مظاهر متعددة منها إلغاء العنصر الإنساني Dehumanization أو إلغاء العنصر الشخصي Depersonalization من مختلف أنواع التعبير الفني .

* * *

النقد وموقفه من التحرر والالتزام :

ستقتصر هذه الدراسة على ناقدين من أبرز نقاد العصر الحديث ، هما برادلي Bradley وريتشاردز Richards ، وتهدف إلى إبراز وجهة نظر كل منهما في طبيعة الأدب وأهدافه .

فأما برادلي فقد مال إلى نظرية « الفن للفن » . ونستطيع أن نلمس هذا الاتجاه بوضوح في المحاضرة الأولى من محاضراته عن الشعر التي ألقاها في جامعة أكسفورد[1] . وقد خصصت هذه المحاضرة لشرح قضية الشعر والدفاع عنها . ويرجع تاريخ نشرها لأول مرة إلى عام ١٩٠١ .

يقول : « إن عبارة الشعر للشعر تذكرنا بعبارة الفن للفن » . ثم ينتقل إلى شرح هذه العبارة ، فيقول : « ماذا نفهم عن التجربة الشعرية من عبارة الشعر للشعر . إنها — على ما أفهم — تعني ما يلي : ١ — أن التجربة الشعرية غاية في ذاتها ، وأنها جديرة بأن تطلب لذاتها ، وأنها تنطوي على قيمة ذاتية . ٢ — أن قيمتها الشعرية هي تلك القيمة الذاتية لا سواها[2] » .

ويضيف إلى ذلك قوله : « وقد تكون للشعر قيمة جانبية بوصفه أداة للثقافة أو الدين ، وذلك لأنه ينقل المعارف ، ويرقق العواطف ، ويؤيد المبادىء الحميدة ، أو لأنه وسيلة تجلب للشاعر الشهرة أو الكسب الماديّ .

---

(١) A. C. Bradley : Oxford Lectures on Poetry. London, 1959.

(٢) Ibid ,4.

وكل هذا حسن ، فلنقدره لهذه الأسباب أيضاً ، لكنّ هذه القيمة الجانبية ليست هي التي تحدد القيمة الفنية للشعر بوصفه تجربة خيالية ممتعة ، فهذا مما لا ينبغي ، لأن قيمة الشعر تُبنى – بصفة كلية – على أساس ذاتي في الشعر ... إن مراعاة الأهداف الجانبية ، سواء من ناحية الشاعر وهو ينشىء القصيدة ، أو من ناحية القارىء وهو يتلقاها تميل إلى الخفض من قيمتها الشعرية . وهي تحدث ذلك ، لأنها تنطوي على اتجاه لتغيير طبيعة الشعر ، بإخراجه من جوّه الخاص ، فإن طبيعته لا تجعل منه جزءاً ولا نسخة من العالم الطبيعي ، كما نفهمه بصورة عامة ، وإنما الشعر عالم قائم بذاته ، مستقل ، له كيانه الخاص . ولكي تتملك ناصية هذا العالم يجب أن تدخله ، وتتبع قوانينه ، وأن تنسى – وأنت فيه – تلك المعتقدات والرغاب والظروف الخاصة التي تربطك بعالم الحقيقة[1] » .

ويمضي برادلي في الدفاع عن وجهة نظره فيذكر الحجج الآتية :

أولاً : أنه يُفهم خطأ من نظرية الفن للفن . أن الفن هو الغاية العليا للحياة، بدلاً من أن يفهم منها أن الفن غاية في ذاته . ومن الضروري ألا نضع الفن في موضع مقابل للمنفعة الإنسانية ، لأن الفن بذاته نوع من المنفعة الإنسانية ، ويجب ألا نحدد القيمة الذاتية لهذه المنفعة ، بقياسها إلى منفعة أخرى . ولو فعلنا ذلك لوجدنا أنفسنا نؤمن بما لا نتوقع .

ثانياً : قد يُفهم من عبارة الشعر للشعر أنها تدعو إلى فصل الشعر عن الحياة . وليس هذا هو المقصود ، فالاتصال وثيق بين الشعر والحياة ، لكن هذا الاتصال يمكن أن يوصف بأنه خفي ، فالشعر والحياة شكلان مختلفان لشيء واحد ، أحدهما يمتلك الحقيقة وقلما يرضى الخيال ، وذلك هو الحياة . وأما الآخر فيقدم شيئاً يرضي الخيال ، لكنه لا يمتلك الحقيقة الكاملة ، وذلك هو الشعر .

---

(١) Ibid, 4 - 5.

فالشعر والحياة صورتان متوازيتان لا تلتقيان ، أو هما قياسان متناظران ، فمن هنا نفهم الواحد منهما بمعاونة الآخر ، ونهتم بأحدهما من أجل الآخر . ومن هنا أيضاً فالشعر ليس هو الحياة ولا نسخة منها ، بل الشعر والحياة مختلفان ، ولا يقتصر الخلاف على أن أحد الجانبين أغزر مادة ، على حين أن الآخر أكمل صورة ، بل لأن كلا منهما له كيانه الخاص [1] .

هذا مجمل رأي برادلي حول نظرية « الشعر للشعر » . ويخالفه ريتشاردز هذا الرأي . وقد خصص للرد عليه فصلاً من كتابه « مبادىء النقد الأدبي [2] » . ويتلخص رده في النقاط التالية :

أولاً : حول ما أسماه برادلي بالقيم الجانبية :

يذكر ريتشاردز أن من بين ما ذكره برادلي من هذه القيم ما هو خارج عن الموضوع ، مثل شهرة الشاعر أو الكسب المادي أو رضا ضميره . أما الثقافة والدين والتعليم (في بعض معانيه الخاصة) ، وترقيق العواطف ، والدعوة إلى قضايا الخير ، فهي أمور قد تدخل بصورة مباشرة في أحكامنا على ما يكون للتجارب من قيم شعرية .

ثانياً : حول رأي برادلي عن وجوب الحكم على التجربة الشعرية بقيمتها الذاتية ، لا بما تحققه من قيم خارجية :

يرى ريتشاردز أن وصف برادلي لهذا النوع من الحكم بأنه « حكم على التجربة من داخلها » لا يعدو أن يكون قولاً مضللاً ، فالحكم على التجربة لا يكون جزءاً من التجربة ذاتها . لا بد من الخروج من التجربة ليتسنى للإنسان الحكم عليها . وقليلة هي التجارب التي يستطيع الإنسان

---

(١) Ibid, 5 - 6.

(٢) I. A. Richards : Principles of Literary Criticism. Routledge & Kegan Paul, London, 1963. (Chap. X, P. 71 - 80).

الحكم عليها إبان معاناتها . أما القاعدة فهي أن من المحتّم أن نخرج أنفسنا من التجربة ليتسنى لنا إصدار الحكم .

ثالثاً : حول قول برادلي إن مما يهبط بقيمة التجربة الشعرية مراعاة الشاعر أو المتذوق للغايات البعيدة عن الشعر أثناء الإبداع أو التذوق :

ويرى ريتشاردز أن الأمر يتوقف على طبيعة الغاية ، ونوع الشعر ، فالشعر أنواع متعددة ، لا نوع واحد . وفي بعض هذه الأنواع تتوقف قيمة الشعر على الغاية التي يهدف إليها ، وفي بعضها الآخر يهبط بالقيمة الشعرية وجودُ مثل هذه الغاية . ويجب قبل البحث في هذا الموضوع أن نتذكر أن برادلي لم يقل إن الهدف البعيد للشعر يقضي على العمل الفني ، وإنما قال إن هذا قد يميل إلى الهبوط به . أما رأي ريتشاردز فهو أن الغاية قد تهبط بالشعر ، وقد ترتفع به . وأنا أميل هنا إلى رأي ريتشاردز في التفرقة بين أنواع الشعر وما يقتضيه كل منها .

رابعاً : حول قول برادلي « إن عالم الشعر غير عالم الحياة ، وأنهما مرتبطان برباط خفي لكنهما لا يلتقيان » :

يرى ريتشاردز أن هذا الرباط الخفي بين الشعر والحياة هو « أهم ما في الموضوع » ، فكل ما تحويه التجربة الشعرية إنما جاء عن طريق هذه العلاقة . وفي رأي ريتشاردز أن عالم الشعر لا يتصف بصفات مختلفة عن صفات العالم ، ولا تحكمه قوانين خاصة به ، بل هو مكون من تجارب شبيهة بما نحصل عليه من طرق أخرى غير الشعر .

الواقع أن ريتشاردز يرى أن الصلة وثيقة بين الفن والأخلاق ، وقد خصص لذلك فصلاً من كتابه « مبادىء النقد الأدبي »[1] . إن فيلسوف الأخلاق يميل إلى النظريات والتعميمات ، في حين أن الفنان هو الذي يستجيب للمواقف

---

(١) انظر الفصل الثامن من الأصل ، وكذلك الترجمة العربية لمصطفى بدوي .

استجابة بديعة ، فيكون بذلك قادراً على رسم السلوك البديع ، وذلك بروعة تصويره لتلك التجارب . ويزيد ريتشاردز رأيه هذا وضوحاً في فصل درس فيه « توازن الفنان »[1] . ويستشهد ريتشاردز على رأيه هذا بقول شيلي : إن الشعراء هم الذين يضعون أسس الأخلاق . وهكذا نرى أن أبحاث هذا الناقد الممتاز تربط بين الفن والأخلاق ربطاً وثيقاً .

وإذا كان لنا أن نخلص من كل ما سبق بنتائج تتجاوز نطاق الوصف التاريخي ، فإننا نقرر ما يلي :

أولاً : أن الفن نشاط اجتماعي ، فالفنان يبدع فنه ليتلقاه الغير . وهو لا يعمل في فراغ ، كذلك فإنه لم يوجد الفنان الذي يبدع لمجرد اللهو ، وبدون أن يهدف من وراء الإبداع الفني إلى عرض فنه على غيره ، هذا إلا إذا كان الفنان غير مقتنع بعمله الفني ، فهو حينذاك يطويه أو يقضي عليه بيديه . وحتى الفنان التجريدي الذي ينادي بأن الفن يجب أن ينفصل عن كل معنى أو قيمة سوى القيم الجمالية المطلقة ، مثل هذا الفنان — برغم إرادته — يتجه بفنه إلى المجتمع . ومهما ادعى أن فنه لا يتجاوز في رسالته دائرة الفنانين ، فهو ينشد جمهوراً يعرض عليه فنه . ومن هنا وقعت على الفنان مسؤولية ، أدنى درجاتها هي ألا يقوم تناقض بينه وبين مجتمعه الذي يعيش فيه ، وكلمة التناقض هنا تعني كل معاني الهدم والإفساد التي يمكن أن تُغلّف بصورة من الصور الفنية ، بل إننا — فوق ذلك — نرى أن الفنان الذي لا يتأثر بمجتمعه ، ولا يحس بمشكلاته ، يعتبر جامد الإحساس في ناحية من النواحي التي يستجيب لها كل مرهف الحس ، والمفروض في الفنان الأصيل أن يكون كذلك .

ثانياً : إن فنان العصر الحاضر أكثر ارتباطاً بمجتمعه من فناني العصور السابقة ،

---

(١) انظر الفصل الرابع والعشرين من الأصل والترجمة .

نظراً لتركز السكان في المدن ، ولسرعة الانتقال بين أرجاء القطر الواحد ، وبين أرجاء العالم المختلفة ، وارتقاء وسائل الاتصال ، وأساليب النشر والإعلان .

كل هذه الحقائق جعلت المجتمعات مترابطة إلى أبعد الحدود . وهذا الترابط الوثيق بين أبناء المجتمع الواحد زاد المسؤولية الاجتماعية الملقاة على عاتق كل فرد من أفراد المجتمع . والفنان إنسان ممتاز ، أو مفكر ممتاز ولذلك تقع عليه مسؤولية كبيرة تجاه قومه ، وهو من هذه الناحية ملتزم أدبياً أمام المجتمع الذي ينتسب إليه ، ودرجة مسؤوليته إزاء مجتمعه أكبر من مسؤولية الأفراد العاديّين .

ثالثاً : يجب ألا يفهم من النقطة السابقة أننا ندعو الفنان إلى تحويل الأعمال الفنية إلى نشرات للدعاية أو قصائد للوعظ . فنحن نصر على أن يحتفظ العمل الفني بكل القيم الجمالية التي ينبغي أن تتوفر له . والعمل الفني الناجح هو – في حد ذاته – منفعة ، كما يقول برادلي ، فالفنون لها مكانها الواضح في حياة المجتمعات منذ أقدم العصور ، وهي تؤدي وظيفتها على أوسع نطاق في المجتمعات الراقية . بل إن رقي المجتمعات يقاس بمدى تذوقها للفنون الجميلة ، وإقبالها عليها .

وعلى هذا الأساس يجب ألا يلزم الفنان بمضمون معين ، كما لا يعاب عليه أن مضمونه غير واضح . إن الإلتزام في الماضي نشأ نشأة حرة ، فالأدباء هم الذين شعروا بالمسؤولية الاجتماعية ، وجعلوا أنفسهم دعاة لأساليب جديدة في نقد المجتعات وإصلاحها ، ويتمثل ذلك في أدباء المذهب الواقعي والطبيعي ، في القرن التاسع عشر ، الذين نهضوا برسالتهم الفنية ، فكانت ذات أثر اجتماعي كبير ، وكان نهوضهم بهذه الرسالة في مواجهة صعوبات ، يتمثل بعضها فيما شكا منه أديب مثل تولستوي من الرقابة الصارمة على المطبوعات .

ونكرر في ختام هذه الكلمة أن الفنان يجب أن لا يُلزم في عمله بما يوصف

بأنه وضوح أو تحديــد ، فنحن قد نجد أمثــلة لروائع الفن ، لا يتضح لها مضمون ، مثل سيمفونيات بيتهوفن أو برامز Brahms . فنحن لا نستطيع أن نستخرج مضموناً محدداً من هذه السيمفونيات ، ومع هذا فلا جدال عند أحد من متذوقي الفن أن الاستماع إليها يعتبر تجربة من طراز رفيع ، حافلة بالمتعة والأثر .

رابعاً : ليس هناك تعارض بين الجمال والمنفعة ، ما دام الفنان في إبداعــه الفني يكون مخلصاً لأمانة الفن ، هادفاً إلى الكمال في عمله ، مبتعداً عن التكلف بمختلف مظاهره ، مسيطراً على نزواته . وإذا كانت السيطرة على النزوات تعتبر من الواجبات المسلم بها في عالم الواقع ، فلا أقل من أن يراعى مثل هذا المبدأ في عالم الفن . إن الفنان – كما يقول ريتشاردز – إنسان متوازن . وهناك ترابط وثيق بين الفن والأخلاق . كما أنه لا يجوز نعت الفنان بالانعزالية أو التعالي على المجتمع ، إذا لم يستطع هذا المجتمع أن يلقى في فنه ما يجول برأسه من الأفكار ، فالفنان الذي ينعم بأكبر قدر من الحرية هو أكثر الفنانين قدرة على النهوض برسالة الفن ، وحمل أعبائها .

الفصل الخامس

الشكل والمضمون

مما يتصل بمشكلة الفن للفن أو الفن للحياة ، وبتقدير الفنون بوجه عام مبحث يعتبر من أهم مباحث الأدب والفنون ، ذلك البحث الذي يطلق عليه في العادة الشكل والمضمون أو الصورة والمضمون Form and Content

شكل العمل الفني هو الصورة التي يعبر بها عن معنى هذا العمل . أما معناه ومغزاه فهذان يطلق عليهما لفظ مضمون .

فالمضمون هو المحتوى الذي ندركه أو نحس به من تذوقنا للعمل الفني . إن الشعر والفنون بصفة عامة كانت منذ أقدم عصورها تُعنى بالمضمون وتؤكد أهميته . فالشعر عند أفلاطون كان يقدر على أساس مضمونه ، ولهذا فإنه رأى استبعاد الشعراء من مدينته الفاضلة لما زعمه من أن لهم أثراً خلقياً ضاراً على المجتمع .

وكذلك الموسيقى لم يتقبل منها إلا ما يثير الحماس ، أما ما سوى ذلك فلا أهمية له عنده .

وإذا انتقلنا إلى أرسطو نجد أن دراسته للشعر تؤكد أهمية المضمون .

فما دام الشعر والفنون عامة محاكاة للطبيعة فالطبيعة إذن هي المضمون الذي ننشد صوره المتنوعة المتعددة في الشعر والفنون . ومع ذلك فقد عني أرسطو أكبر العناية بضبط الشكل ووضع القواعد التفصيلية للمأساة الشعرية محدداً الشكل الذي ينبغي أن تكون عليه . وكان المضمون ذا أهمية بالغة طوال القرون الوسطى ، فقد استخدم الشعر لنشر الأخلاق الفاضلة ، وإشاعة تعاليم الدين المسيحي . وكذلك في مدرسة الكلاسيكية الجديدة التي ازدهرت في القرن السابع عشر وبعض الثامن عشر ، كانت للمضمون أهميته ، وكان الوضوح شرطاً أساسياً للفن ، هذا إلى جانب العناية بضبط الشكل .

وقد كان الجانب الأخلاقي للأدب يحدد قيمته وأهميته . ولم يقلل أحد من أهمية المضمون حتى ظهرت فكرة الفن للفن على يد بعض فلاسفة الجمال والشعراء . وهنا بدأ البحث يتركز حول أهمية الشكل ، وأنه هو كل شيء في العمل الأدبي والفني ، وأنه لا أهمية للمضمون ، بل قد يكون العمل الفني شكلاً لا مضمون له ، كما هو الحال في الكثير من الأعمال الموسيقية وكذلك في الصور التجريدية ، التي يبدعها المصورون المحدثون من أمثال بيكاسو ومن تبعه في طريقته . وقبل أن ندرس هذه المسألة من جوانبها المختلفة لا بد أن نذكر هنا أن العرب قد أثاروها على نطاق واسع .

وقد وردت نصوص مختلفة حول هذا الموضوع . ومن أقدم ما وصلنا من ذلك قول الجاحظ : « المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والقروي والبدوي ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك » .

أما ابن قتيبة فقد ميز بين اللفظ والمعنى ، وذهب إلى أن اللفظ في خدمة المعنى . وهو يقسم الشعر إلى أضرب على النحو التالي : « ضرب حسن لفظه

وجاد معناه ، وضرب حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى ، وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ، وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه[1] » .

وبينما يمثل قول الجاحظ رأياً مبكراً في الموضوع، يمكننا أن نجد صدى له عند مفكر عربي عظيم ظهر بعد الجاحظ بزمن طويل هو عبد الرحمن ابن خلدون. يقول: « فالمعاني موجودة عند كل واحد، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى ، فلا يحتاج إلى صناعة وتأليف الكلام للعبارة عنها ، بل اللفظ هو المحتاج للصناعة كما قلنا ، وهو بمثابة القوالب للمعاني ، فكما أن الأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والزجاج والخزف، والماء واحد في نفسه ، وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف الماء ، كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد ، والمعاني واحدة في نفسها[2] » .

ففي نصي الجاحظ وابن خلدون نجد أن هذين المفكرين قد أكدا أهمية الشكل ، وتفوقه على المضمون . ومن الواضح أن الجاحظ وكذلك ابن خلدون يعتبران من أبعد الناس عن أن يكونا أدباء ألفاظ ، فهما من كبار المفكرين ، وكل واحد منهما تنطوي كتاباته على مضمون عظيم . وبين الجاحظ وابن خلدون ظهر كثير من مؤلفي كتب البلاغة والنقد الذين درسوا هذا الموضوع ، ومنهم من درس اللفظ والمعنى معاً وأكد أهمية كل منهما ، ومن هؤلاء قدامة بن جعفر في كتابه « نقد الشعر » ، وكذلك أبو هلال العسكري في كتابه « الصناعتين » .

وعلى أية حال لقد لاحظنا أن هؤلاء قد درسوا كلاً من اللفظ والمعنى

---

(١) الشعر والشعراء ، ص ٧ .

(٢) ابن خلدون : المقدمة ، ص ٥٠٦ . طبعة بولاق .

على حدة ، معتبرين اللفظ والمعنى عنصرين متميزين للعمل الفني يمكن دراسة كل منهما على حدة ، ووضع المقاييس التي تجعله في مستوى فني رفيع .

وقد سلك ابن رشيق في كتابه « العمدة » طريقاً مختلفاً إذ أكد الترابط بين اللفظ والمعنى وأهميته . فعنده أن اللفظ في العمل الأدبي جسم روحه المعنى ، ولا يمكن الفصل بينهما . يقول : « اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم : يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح ، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذي يعرض للأجسام بمرض الأرواح . ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب ، قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح ، فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة في السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين ، إلا أنه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة ، وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى ، لأنا لا نجد روحاً في غير جسم البتة[1] » .

لقد شغلت هذه المسألة كتاب العرب طوال العصور ، وقد تنبهوا لكثير من جوانبها ، سواء في التأكيد على أهية اللفظ أو المعنى أو تأكيد الترابط بين المعنى واللفظ وهو الاتجاه النادر .

وإذا انتقلنا من المجال العربي إلى المجال الغربي لنطلع على آراء فلاسفة الجمال حول موضوع الشكل والمضمون في العمل الفني ، نجد أن الفيلسوف الألماني « هيجل » يعتبر من أهم من أكدوا فكرة الترابط بين الشكل والمضمون وأنه لا يمكن الفصل بينهما .

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، جـ ١ ، ص ١٢٤ . القاهرة ، ١٩٦٣ .

ومن النقاد البارزين في القرن التاسع عشر «كوليردج» الإنجليزي. هذا الناقد قد تأثر بمذاهب علماء الجمال ولكنه كان فوق ذلك شاعراً فيلسوفاً تضعه كتاباته في النقد بين كبار المفكرين في هذا الميدان، خلال عصور التاريخ كله.

وهذا الناقد قد ربط ربطاً وثيقاً بين الشكل والمضمون، بل هو فوق ذلك ربط في الشعر بين الوزن الموسيقيّ والمضمون. ومن أدلته على ذلك ما يكون من اتصال وثيق بين الموسيقى اللفظية والمضمون. إن الشعر الجيد لا يمكن أن يحتفظ بجماله إذا ترجم إلى ألفاظ أخرى غير ألفاظه الأصلية، وفي هذا دليل واضح على الترابط الوثيق بين المعنى واللفظ.

ويرى ريتشاردز Richards أن نظرية «الفن للفن» مبنية إلى حد كبير على التمييز بين الشكل والمضمون، أي بين الموضوع وطريقة تناوله[1].

وريتشاردز بطبيعة الحال لا يقبل فكرة الشكل والمضمون كعنصرين متميزين، وقد ناقش هذه الفكرة في فصول عدة من كتابه «مبادىء النقد الأدبي»، وهو من المعجبين بكوليردج المكبرين له، إلى حد أنه وصف أحد مؤلفاته بأنه ينطوي على أهم ما نحتاج إليه من قواعد ومقاييس للنقد الأدبي الحديث. ولكن من الحق أن نقول إن برادلي — وهو ممن أيدوا فكرة «الشعر للشعر» — لم يقل أبداً بالفصل بين الشكل والمضمون بل أكّد الترابط بينهما بصورة قوية، ورفض اعتبارهما عنصرين منفصلين. يقول:

«وفي الحقيقة ليس في قصيدة انفصال بين هذين العنصرين حتى يمكننا أن نتساءل في أي منهما تكمن القيمة الفنية، هذا إلا إذا كان الشعر ضعيفاً ركيكاً».

ويرى كثير من دارسي الفنون والآداب أن الشكل المكتمل يمثل الصورة

---

(١) مبادىء النقد الأدبي. الفصل الثامن.

المثلى التي تتخذها المادة ، وأن هذا كائن في الطبيعة ، وكذلك في الصناعة ، وفي شتى نواحي الإبداع الفني والأدبي[1] .

وقد فهم كتابنا العرب القدامى من الشكل مجرد اللفظ ومن المضمون المعنى ، وتبعهم في ذلك بعض كتابنا المحدثين . ونحن نرى أن نوضح هنا هذا اللبس الذي وقعوا فيه .

إن الشكل في الأدب ليس اللفظ ، ولو كان صحيحاً أن الشكل هو اللفظ لكان الشكل في التمثال هو الحجر والشكل في الصورة مادة الأصباغ واللوحة المشتملة على الصورة . وليس هذا صحيحاً على الإطلاق فالشكل هو البناء الفني المتكامل الذي تعتبر الألفاظ مادته بالنسبة للأدب ، كما يعتبر الصخر أو البرونز أو غيرهما مادة التمثال ، فنحن حين نذكر كلمة مسرحية لا نتصور مجموعة من الألفاظ ولكننا نتصور بناء فنياً ، وإن اختلف تصورنا له بمدى خبرتنا به . وكذلك حين نذكر كلمة قصيدة نتصور بناء فنياً من نوع آخر . ونحن في تصورنا لهما نتصور شكلين فنيين ، لا ندرك قبل قراءتهما أو سماعهما أي شيء عن المضمون الذي ينطوي عليه كل منهما . هذا هو الشكل الذي نقصده في الأعمال الفنية .

أما المضمون فليس تعبيرنا عنه بكلمة المعنى صحيحاً معبراً عن حقيقته ، فالمعنى الذي نستخرجه من قراءة قصيدة أو مقطوعة شعرية ليس مجرد ترجمة للألفاظ التي تتكون منها هذه القصيدة .

إن الأمر قد يكون على هذا النحو في مقال علمي حيث تقوم الألفاظ مقام الرموز التي تعبر عن معان محددة ، فتؤدي وظيفتها على هذا النحو ، لكن الواقع أننا نبدأ فهم الشعر بعد فهم ألفاظه لا بمجرد فهم هذه الألفاظ . فاللفظ يقدم لنا معنى مباشراً ولكن هذا المعنى المباشر ترتبط به معان أخرى

---

(١) انظر الفصل المطول الذي كتبه فيشر :
E. Fischer : The Necessity of Art , P. 117- 196.

كثيرة هي في الواقع سر الجمال الفني .

ليس الجمال الشعري أن تحصل من الشعر على حقائق كالحقائق العلمية ، في صور منظومة ، وإنما أن تحصل من قراءة الشعر على تجربة من نوع فريد ، هذه التجربة لا يمكن أن تُنقل إليك بمجرد فهمك للمعاني المباشرة للشعر الذي تقرأه .

لنطبق هذا على بعض الأمثلة . لنأخذ مثلا بيتين من شعر جلال الدين الرومي وفيهما يوازن الشاعر بين قلوب الصوفية وقلوب البشر العاديين ، وترجمتهما المنثورة كما يلي :

إن القلب معك حائط وهو مع الصوفية بـــاب

إنه معك حجر وهو مـــع الصوفية جوهر نفيس

هذه هي الترجمة الدقيقة للألفاظ ، وهي المعنى الذي تعبر عنه ، ولو كنا نقيس الرومي بهذا المعنى ونقف عنده لما وجدنا شيئاً ، ولما أحسسنا بأية تجربة فنية .

ولكننا نحس بهذه التجربة حين نفطن لما وراء الألفاظ ، فنحن حين نفهم من تعبيره عن قلب الفرد العادي الغافل أنه يشبه الحائط على حين أن قلب الصوفية باب ، حين نفهم من ذلك التعبير أنه يقصد أن قلوب البشر العاديين متحجرة تسدّ أمام أصحابها طريق التأمل ، على حين أن قلوب الصوفية أبواب مفتوحة تنفذ منها إليهم النفحات الروحية عن طريق التأمل الذي يصلهم بالعالم الروحي . ندرك حينذاك قيمة التجربة التي انطوى عليها هذا البيت . وكذلك الحال في وصفه قلوب البشر العاديين بأنها عندهم بمثابة الحجارة على حين أنها عند الصوفية جوهر ، فهذا الوصف ليست له قيمة ذاتية كبيرة ولكن قيمته تجيء فيما نفطن إليه من أن الأفراد العاديين لا يقدرون لقلوبهم قيمتها الحقيقية . إنها عندهم مثل قطع الحجر التي يعبث بها الأطفال . وهي عند الصوفية جواهر يعتزون بها ، ويفطنون لقيمتها ، ويجعلونها وسيلتهم

لتلقي أسمى ألوان المعارف .

الشعر العظيم لا يقاس بمجرد معناه المباشر ، وإنما يقاس بما يرتبط بهذا المعنى من معان وصور يثيرها في نفس متلقي الشعر . وتزداد قيمة الشعر بازدياد قدرته الإيحائية ، وبيت كبيت البحتري في وصف الصور التي كانت منقوشة على جدران إيوان كسرى وفيه يقول :

يغتلي فيهم ارتيابي حتى   تتقراهمُ يداي بلَمس

مثل هذا البيت لا يقف بنا عند حد فهمنا لألفاظه وإنما هو يعطينا قدراً كبيراً من الخيال عن روعة الصور التي كانت منقوشة على جدران الإيوان ، تلك الروعة التي بلغت أقصى مداها حتى أن الشاعر ارتاب في حقيقتها وظن الصور بشراً حقيقيين فتقدم إليها يلمسها ليتأكد من حقيقتها .

وامرؤ القيس حين يقول في وصف السيل :

وألقى بصحراء الغبيط بعاعه   نزول اليماني ذي العياب المحمَّل

يصور لنا في هذا البيت أثر السيل الذي انصب في الصحراء ، فجعلها تزدهر بمختلف الأزهار البرية ذات الألوان الجميلة المنوعة فكأنها يماني نزل هذه المنطقة ونثر فوق أرضها عياباً أي جعبة ، فخرجت منها قطع القماش ذات الألوان المنوعة . فهذا التلوين ليس مقتبساً من اللفظ المباشر للبيت وإنما هو مقتبس مما يوحيه هذا البيت من المعاني غير المباشرة التي ترتبط بالمعنى المباشر . ومن وسائل هذا الإيحاء الشعري التشبيه والاستعارة والكناية وغيرها . وقد فطن العرب لذلك حينما تحدثوا عن مغزى الشعر إلى جانب معناه . فالمغزى يمكن أن يطلق على المعاني الكثيرة التي تُستوحى من المعنى المباشر للشعر ، كما أنه قد أُثرت عنهم عبارة تبدو على شيء من السذاجة في ظاهرها هي قولهم : « المعنى في بطن الشاعر » . وهي على سذاجتها تشير إلى حقيقة مهمة في دراسة الشعر هي أن معناه الكلي ليس مجرد ترجمة لألفاظه وإنما وراء ذلك ما مر بخيال الشاعر من أفكار وأحاسيس لم تُعبّر عنها بكاملها ألفاظه

وإنما حملت إشارات إليها ودلالات عليها .

والشعر بصورته اللفظية المحددة لا يستطيع مهما بلغت قوته الأدائيـــة أن يعبر تعبيراً دقيقاً كاملاً عن التجربة النفسية العميقة التي قد يستعصي على اللفظ الإلمام بكل جوانبها ، فتقوم الإشارة والإيحاء مقام العبارة الصريحة .

وقد أثار برادلي نقطة مهمة في التمييز بين المضمون والموضوع ، وفي هذه النقطة بالذات يكمن الكثير من التفكير الذي يمكن أن يساعدنا في الوصول إلى حل لمشكلة الشكل والمضمون .

يعبر برادلي عن مضمون الشعر وموضوعه فيقول :

« فالموضوع إذن ليس مضمون الشعر على الإطلاق ، والشكل ليس هو المقابل للموضوع ، بل المقابل له هو القصيدة . فالموضوع شيء والقصيدة بشكلها ومضمونها شيء آخر ، فإذا كان كذلك فإن من الواضح أن القيمة الشعرية لا يمكن أن تستند إلى الموضوع ، بل هي تستند إلى ما يقابله وهو العمل الشعري ذاته . وكيف يستطيع موضوع أن يحدد قيمة العمل الفني على حين أننا نرى عن نفس الموضوع الواحد أشعاراً تتفاوت في جودتها ورداءتها ، وكذلك نجد قصيدة كاملة من الناحية الفنية عن موضوع بالغ التفاهة ، كما قد نجد قصيدة تافهة عن موضوع مهم بالغ الأهمية ..[1] » .

وهذه النقطة جديرة بالانتباه ، فيجب حين نتحدث عن الشكل والمضمون أن نفرق بين المضمون وبين الموضوع ، فمضمون القصيدة يختلف اختلافاً كبيراً عن موضوعها ، ويجب أن نستبعد من أول الأمر فكرة الموضوع بوصفه عاملاً يحدد قيمة العمل الفني .

فنحن لا نقرأ عملاً فنياً من أجل موضوعه . لا نطلب مسرحية لأن لها

---

(١) تلخيص لما كتبه هذا المؤلف ، انظر :
Bradley : Oxford Lectures on Poetry, P 9 - 10.

موضوعها المحدد الذي نريد أن نعلم عنه شيئاً من المسرحية . قد يحدث ذلك في بعض المسرحيات التاريخية التي نعرف شيئاً عن أبطالها ، ولكنّ هذا لا يعني أننا نُجتذب لهذه المسرحية لما لها من القيمة التاريخية وحدها . بل نحن نتوقع من المؤلف المسرحي علاجاً للموضوع يختلف عن الطريقة التي صور بها المؤرخون هذاالموضوع .

إن الموضوع بالنسبة للعمل الفني بعيد كل البعد من أن يكون مضموناً ، فقد يعالج الموضوع الواحد بمختلف الأساليب الفنية ، وبكيفيات متباينة ، قد تكون — في كثير من الأحيان — متعارضة . فالريف المصري يمكن أن يكون — في إحدى القصائد — صورة لبساطة العيش ، وخلوها من تعقيدات الحضارة ، وقد يكون في قصيدة أخرى صورة للتخلف الذي أصاب البلاد أجيالاً طوالاً . ويمكن أن يعالج هذا الموضوع بصور شتى من الفن ، وليس هو الذي يشكل العمل الفني ، وإنما يتشكل العمل الفني بما يكون له من صورة ومضمون . وليس هناك موضوع يحتم على الفنان أن يعالجه بشكل محدد ، فالموضوع لا يخلق شكلاً ، وإنما هو يخضع للأشكال الفنية ، وطريقتها في الأداء.

لكن الموضوع في الفن يلقى إهتماماً كبيراً في الدول التي تؤمن بأن تتخذ من الفن أداة للتوجيه . فالموضوع — في تلك الحال — يصبح عظيم الأهمية ، لأنه قد يوجّه الصياغة الفنية ، ويتحكم في المحتوى الذي ينبغي أن تعبر عنه الفنون . وليس من الضروري أن يكون مثل هذا الاتجاه مفتعلاً . قد يكون هناك قدر من الافتعال ، حين يبدأ في إحدى الدول نظام جديد ، وتفرض على الفن مجاراة هذا النظام . وربما ينشأ في ظل النظام الجديد ، جيل من الفنانين ، مطبوع بطابعه ، فيجد نفسه بحكم التنشئة مطبوعاً بطابع هذا النظام . لكن يجدر بنا أن نميز بين الأصالة والافتعال في مثل هذا الفن . وقد يكون من أدلة الأصالة أن ينجح هذا الفن في تخطي حدوده القومية ، وتجاوز المصلحة المحلية ، فيثبت وجوده على المستوى الإنساني . ويجب أن يكون مثل هذا التقدير مبنياً على أسس فنية خالصة ، لا دخل فيها لاعتبارات خارج نطاق الفن .

خلاصة القول إذن أن الموضوع لا يحدد هدف متذوق الأدب من قراءة الأدب .

نحن نقرأ الأعمال الأدبية كلها لقيمتها الذاتية لا لموضوعاتها . لقد اصطلح مصنفو المعرفة الإنسانية على أن يعتبروا الأدب خارج تقسيماتهم الموضوعية وعدّوه من أقسام الشكل والصورة . لا يكاد مصنف للعلوم والمعارف الإنسانية يعتبر الأدب موضوعاً كموضوعات العلوم النظرية أو العملية المعروفة .

الأدب لا يُصنف إطلاقاً على أساس موضوعي ، بل هو يصنف إلى أنواع أدبية مثل : الشعر الغنائي بأنواعه والدراما ، والقصة بأشكالها المختلفة والمقالة وهكذا . ويمكن أن تضاف إلى هذه الأنواع أنواع أخرى ولكنها لا يختلف بعضها عن البعض الآخر على أساس من موضوعاتها . وإنما الخلاف هو في بنائها الفني .

نحن إذا ذكرنا كلمة مسرحية لا نتصور موضوعاً محدداً ، وكذلك إذا ذكرنا كلمة قصيدة لا نتصور موضوعاً محدداً وإنما نتصور بناء فنياً له مقوماته .

ويتسع إدراكنا لهذه المقومات بمدى معرفتنا لها ، واطلاعنا على أمثلة مختلفة من هذه الأعمال الفنية ، وخبرتنا بما نطلع عليه منها .

المسرحية تجربة فنية صيغت بطريقة معينة . والقصيدة أيضاً تجربة فنية صيغت بطريقة أخرى ، والطريقة التي تصاغ بها التجربة الفنية هي العامل الذي على أساسه صُنف الأدب إلى أنواعه المعروفة ، فكل منها يقرأ لأن له شكلاً محدداً نطلبه لأجله .

أما ما نحصل عليه من مضمون فهو نتيجة لاقبالنا على هذا العمل الفني من أجل شكله الذي نلتمسه .

ولقد يُفهم من هذا أننا نعني هنا أن من الممكن الفصل بين شكل العمل الفني ومضمونه ، والواقع أن هذا الفصل غير ممكن . فالشكل لا يمكن أن يفصل عن المضمون ، فإننا حين نقرأ مسرحية فمعاني المسرحية جزء لا يتجزأ

منها ، ومضمونها لا يمكن أن ينفصل عن عبارتها . ومن هنا نرى أن الذين فصلوا بين اللفظ والمعنى من نقاد العرب قد أخطأوا ، إذ كيف يمكن الفصل بين ألفاظ العمل الأدبي ومعانيه . بل إن اللفظة المفردة لا يمكن أن تنفصل عما ترمز إليه من معنى .

وقد يقودنا البحث في الشكل والمضمون إلى ميادين أخرى من ميادين الدراسات الفنية ، فهناك مثلاً فن الموسيقى ، وقد مر هذا الفن في تاريخه الطويل بصوره المتعددة ، فكانت الموسيقى عند اليونان مقترنة بالغناء ، مسايرة له ، ولهذا لم تكن لها أساليبها التعبيرية المجردة ، في صورة متطورة .

وفي القرون الوسطى اقترنت في أوروبا بالصلوات الكنسية أيضاً ، فكانت تعبر عن معان دينية تخلق جواً يحيط بالترانيم الكنسية والصلوات . وربما استخدمت على نطاق ضيق في أغان لا تتعلق بالدين ، وكذلك على المستوى الشعبي .

ولكنها تطورت إلى فن تجريدي مطلق . فأكثر السيمفونيات لا يمكن أن تؤدي مضموناً معيناً وكذلك الأعمال الموسيقية التي تعرف بالكونشيرتو ، فهي أيضاً – في غالب الأمر – لا تقدم للمستمع مضموناً محدداً . فإذا ما تساءلنا :

ما المعنى المحدد الذي يمكن أن نستخلصه من السيمفونية السابعة أو الثامنة لبيتهوفن أو من سيمفونيات « موزار » ؟ إننا لا نجد جواباً لذلك . هذه الأعمال تتضمن ألحاناً تتبع قواعد محددة ، تسر الأذن لسماعها من غير أن نحصل من وراء ذلك على ما يمكن أن نعتبره مضموناً واضحاً .

وكان التصوير في العصور السالفة يرتبط بمناظر أوشخصيات تحدد موضوعه. وعلى الرغم من أن الصورة الفنية لا تنقل الموضوع نقل المحاكاة الأمينة ، بل تضيف إليه قيماً فنية ، فإننا مع ذلك نجد أن لذة التعرف على الموضوع في العمل الفني تزيد من قدرتنا على الاستمتاع به .

لكنّ التصوير في الأزمنة الحديثة قد تطور بشكل جعله – في بعض مدارسه – يخلو من الموضوع خلواً تاماً ، وجعل الناظر إليه لا يجد فيه معاني محددة ، وكل ما يستطيع أن يحصل عليه المتأمل للوحة من هذه اللوحات هو انسجام بين الألوان والخطوط ولا شيء وراء ذلك .

يقول أبولّينير Apollinaire أستاذ الأساليب الفنية الجديدة التي ظهرت بعد عصر الانطباعية : « لقد طال بنا الزمن ونحن نعبد الإنسان والحيوان والنبات والكواكب . وقد حان الوقت لكي نظهر لها أننا نحن السادة[1] » .

والشعر في بعض مدارسه الحديثة أصبح يحاول التحلل من المعنى الواضح . وكثير من هذا الشعر يكتفي بأن تكون القصيدة مجموعة من الألفاظ خاضعة لوزن شعري ، تتعاون عن طريق ائتلافها معاً وعن طريق الوزن في أن تخلق جواً شعرياً ، بدون أن تقدم للقارىء معاني محددة يحصل عليها هذا القارىء من تذوق هذه القصيدة . ومن أمثلة ذلك مجموعة قصائـــد للشاعر الفرنسي ڤيرلين Verlaine (١٨٤٤ – ١٨٩٦) نشرها عام ١٨٧٤ بعنوان : Romances Sans Paroles .

لكننا مع ما قد يبدو من غلبة الشكل على مثل هذه الأعمال الفنية التي ذكرناها نقرر أنها لا تخلو من المضمون . فالسيمفونية التي لا تعبر عن معان محددة لها مضمون ، ومضمونها الذي ننشده فيها هو الانسجام اللحني أو النغمي ، هذا التناسق في الأنغام والتوزيع والتنويع . وكل هذه الخصائص التي نسميها خصائص شكلية مجردة هي في ذاتها أيضاً مضمون قوامه الانسجام والنظام . فيمكننا أن نقول بناء على ذلك :

إن شكل السمفونية هو مضمونها ولا نكون بذلك متلاعبين بالألفاظ ، وإنما نحن نعبر عن وحدة فنية متكاملة .

وكذلك الأعمال التصويرية التي تميل إلى التجريد أي تلك التي تترك الموضوع المحدد وتكتفي بالتعبير المجرد بالألوان ، فمثل هذه الأعمال التصويرية أيضاً

---

(١) Alfredo Colombo : Modern European Painting, Tr. by : I. D. Pulay, P. 178. London, 1961.

موضوعها هو الانسجام اللوني الذي تقدمه لمتذوقي الفنون .

وكذلك القصيدة التي تبتعد عن المضمون الواضح وتهدف إلى مجرد خلق جو شعري عام ، فهذا الجو الشعري العام الذي يتولد من القصيدة — بوصفها عملاً متكاملاً — هو مضمونها .

الأعمال الفنية كلها إذن مهما بدت شكلية فهي ذات مضمونات ، وهذه المضمونات ترق وتلطف كما هو الحال بالنسبة للأعمال التي تنزع إلى التعبير بأسلوب تجريدي . وقد تميل الأعمال الفنية إلى الوضوح ، ويتجلى هذا في تاريخ طويل للفن تمثله آلاف من الأعمال الفنية التي يحصل منها متذوقوها على مضمون واضح . ولكن لا بد لنا أن نبين هنا أنّ إدراك مضمون الأعمال الفنية يختلف باختلاف المتذوقين لهذه الأعمال . فالأفراد المختلفون لا يحصلون على ذات النتيجة من تذوق عمل فني واحد .

إن الحكم على عمل فني يخضع لأمور متعددة بالنسبة لكل ناقد . ومن أهم من عني بدراسة مشكلة التلقي الناقد الإنجليزي ريتشاردز Richards . وقد وضع ثلاثة شروط للناقد البصير هي كما يلي :

« ١ — المقدرة البارعة على تجربة الحالة الذهنية المتعلقة بالعمل الفني الذي يحكم عليه ، وذلك بدون أن تتدخل في تجربته عناصر شخصية صرفة .

٢ — القدرة على التمييز بين تجربة وأخرى على أساس ما تتميز به التجربة من صفات عميقة غير واضحة .

٣ — القدرة على إصدار الأحكام السليمة على القيم »[١] .

وهذه أمور يمكن أن تتأثر بما نسميه عادة بالذوق الفني ، لكن الذي نريد أن نؤكده هنا أننا ونحن في زمن الدراسات النفسية المتقدمة لا نستطيع أن

---

(١) ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي ، ص ١٦٦ من الترجمة العربية .

نقول إن أيّ متلق للعمل الفني يحصل منه على مضمون محدد ، لا يختلف من فرد إلى فرد آخر . ومعنى هذا أن المضمون الذي نعتبره واضحاً هو أيضاً يختلف من فرد إلى آخر ، وقد يتفاوت تفاوتاً بعيداً بحسب الأفراد . ولكن كلما ازداد غموض المضمون كانت نتيجة الاختلاف في الحكم عليه عند المتذوقين له أكبر وأوسع . ويتجلى هذا الآن على أوسع نطاق بالنسبة للفن التجريدي الذي يتفاوت من يتلقونه بين التحمس الشديد له إلى حد رفض كل ما عداه ، وبين رفضه رفضاً كاملاً على أساس أنه عبث لا مغزى له .

مهما يكن الأمر فإننا نرى أن كل فن مهما بدا بعيداً عن الموضوعية فإنه لا شك ينطوي على مضمون ، وإنما غموض المضمون أو الأسلوب التجريدي الذي يعبر به الفن هو الذي يجعلنا نصفه بأنه فن تجريدي أو لا موضوعي . وقد يكون من الطريف أن نقارن بين الميل إلى الموضوعية واللاموضوعية في الفنون المختلفة .

إن الموسيقى كانت أسبق الفنون إلى اللاموضوعية ، وقد بلغت أسمى درجات التعبير المجرد في أعمال بيتهوفن السيمفونية ، وفي أعمال برامز **Brahms** ، ولكنها لم تتخلّ عن الموضوعية بصورة شاملة ، فعلى حين نجد هذه الأعمال التي اتسمت باللاموضوعية قد بلغت أوجها من الكمال الفني ، نجد إلى جانبها أيضاً أعمالاً فنية موضوعية أي تتعلق بموضوعات معينة ، وتعبر عن مضمونات معروفة . نضرب مثلاً لذلك بسيمفونيتّي الموسيقار فرانز ليست **Franz Liszt** عن دانتي **Danti** وعن فاوست **Faust** ، فإحدى هاتين تعبر عن أفكار من الكوميديا الإلهية لدانتي ، والأخرى تعبر عن مأساة فاوست للشاعر جيته .

ومن ذات النوع أيضاً موسيقى روميو وجولييت لتشايكوفسكي **Tchaikovsky** فهي تعبير عن بعض معاني مسرحية شكسبير المعروفة . وهناك كثير غير ذلك في القرن التاسع عشر . وهناك بعد ذلك الأسلوب الفريد في الدراما الموسيقية الذي ابتدعه ريتشارد ڤاجنر **Richard Wagner** ، فربط فيه الموسيقى والشعر والغناء برباط وثيق ، وجعل كلا منها — في مسرحياته

الموسيقية – يبدو جزءاً لا يمكن فصله عن المسرحية . ولا بد أن نقول هنـــا إن الموضوعية في الموسيقى أي التعبير عن موضوع محدد تجعل مهمتها أشق من التجريد لأنها تفرض عليها الجمع بين خصائص الانسجام النغمي البديع وبين التعبير عن الموضوع .

ونحن لا نميل إلى موافقة بعض رواد الفن الحديث فيما ذهبوا إليه من أن الأعمال الموسيقية التي صاغها كبار المؤلفين في القرن التاسع عشر لا تعدو أن تكون تصويراً لحياتهم الشخصية . ويكفي أن ندرس حياة مؤلف مثل بيتهوفن في أدوارها المختلفة ، ونوازن بينها وبين إنتاجه الفني ، لنتأكد من خطأ هذا الرأي .

وفي الحق أن ظاهرة التجريد في التعبير الموسيقي كانت مما لفت الأنظار دائماً إلى أهمية الشكل الفني . وقد يعتبر هذا الاتجاه إلى التجريد في الفنون التشكيلية وفي الشعر وفي المسرح مجاراة للموسيقى التي بلغت أسمى درجات التعبير المجرد ، فكان أسلوبها لا يستمد روعته من مضمون معين وإنما من خصائصه التعبيرية .

ومهما يكن فإن النتائج التي نصل إليها من هذه الدراسة تتلخص فيما يلي :

أولاً – أن الموضوع لا يحدد قيمة العمل الفني ولكن هذه القيمة تستمد من العمل الفني ذاته .

ثانيــاً – أن الأعمال الفنية صور وأشكال جميلة تعبر عن مضمونات هي عبارة عن التجارب التي انبثقت عنها هذه الأعمال الفنية ، وتؤدي الفكرة أو الرسالة التي ينطوي عليها عمل الفنان . وليس هناك انفصال بين الشكل والمضمون ، ولا يمكن أن يُدرس كل منها على حدة ، لأنه لا وجود لأي منها بدون الآخر .

ثالثــاً – أن الأعمال الفنية التي توصف بأنها أعمال تجريدية أو لا موضوعية لها أيضاً مضموناتها ، وإن كانت هذه المضمونات غير محددة بالدرجة

التي نلمسها في الأعمال الفنية التي تتناول موضوعات معينة .

رابعاً ــ أن الاتجاه التجريدي في بعض الفنون التشكيلية وفي الشعر ــ وهو الذي يبدو الآن جديداً يتحمس له أتباعه إلى حد أنهم يرفضون الموضوعية في الفن ــ هذا الاتجاه ليس من مبتكرات هذا القرن ، فقد قلنا إنه بلغ أرفع درجاته في الموسيقى في الربع الأول من القرن التاسع عشر . لكن هذا لم يمنع الكثيرين من المؤلفين والموسيقيين من العودة إلى الموضوعية وابتداع كثير من الأعمال الموسيقية ذات البرامج ، أي ذات المضمون المحدد ، كما فعل « ليست » في قصائده السيمفونية .

الفصل السادس

الذوق الفني

ليس من الميسور أن نشرح الذوق الفني وعوامل نموه لمن لم يؤت نصيباً من هذا الذوق ، فمحاولة مثل هذه تكون كمحاولة شرح معنى نور العين لمن ولد أعمى ، أو حاسة السمع لمن ولد أكمه ، فلا بد من أن يتوفر عند دارس هذا الموضوع قدر — مهما قلّ — من التذوق الواعي لأحد الفنون .

إن الذوق الفني يمكن أن يُعرَّف بأنه ملكة الإدراك والتمتع بما هو جميل في الفن والأدب .

وربما كان الفيلسوف الألماني كانت هو صاحب أول دراسة منهجية للذوق الفني . وتمثل هذه الدراسة قسماً[1] من كتابه « نقد الحكم » الذي صدر عام ١٧٩٠ .

---

(١) قرأت هذا القسم المتعلق بفلسفة الجمال عند كانت في ترجمة انجليزية مزودة بمقدمة وشروح وتعليقات أعدها وولتر كيرف ، أستاذ الفلسفه بكلية بروكلين ، جامعة نيويوك .

انظر : Immanuel Kant. The Analytic of the Beautiful, Tr. with an introduction, comments & notes, by Walter Cerf. Bobbs - Merrill Comp., Indianapolis, New York, 1963 .

يعرّف كانت الذوق بأنه الملكة التي يقدّر بها الانسان شيئاً أو أسلوباً تصويرياً ، وذلك بالميل نحوه أو النفور منه على ألا يكون لهذا الميل أو النفور سبب خارجي (لا صلة له بموضوع التذوق) . فمثل هذا الحكم يكون في متناول كل إنسان قادر على الحكم عن طريق الفهم والحس معاً . ومثل هذا الحكم ، مع أنه ذاتيّ ، إلا أن ذاتيته يمكن أن توصف بأنها عامة شاملة ، لأن ملكة التذوق موجودة عند جميع الأفراد . وهذا الشمول في القدرة على الحكم هو الداعي إلى النظر في استنباط الأحكام التي يمكن أن تكون موضع إجماع عام ، شبيه بذلك الإجماع الذي يتحقق إزاء المبادىء ذات الطابع الموضوعي .

إن التجاذب بين الذاتية والموضوعية في تقدير الفنون هو — في الواقع — مشكلة المشاكل بالنسبة لتفسير معنى الفن والحكم عليه .

هل العمل الفني يؤثّر في المتذوق نتيجة لصفات كامنة في العمل ذاته ، أم أن انفعال المتذوق بالعمل الفني هو وحده مضمون التذوق .

إنّ موضوع التذوق الأدبي هو عمل فني يرتبط بمؤلف معين ، وينقل بالألفاظ والعبارات تعبيراً عن مضمون فكري شعوري . هذا المضمون يعرض بصورته المكتوبة أو المسموعة على المتذوق . فالصورة الملفوظة أو المسموعة قابلة للبحث والتحليل ، لكن المرحلة النهائية للتذوق ، تلك التي تجعل العمل الفني يمتزج بنفس المتذوق ، تكون مرحلة إلهام ، فالمتذوق لا يقف عند الألفاظ والعبارات ، ولا يقتصر تذوقه على الاحساس بها نتيجة لتحليلها ، وإنما هو يشعر بأنه — بعد كل هذه الجهود المبدئية — قد دخل في مرحلة التذوق الحقيقي الذي هو شبيه بنوع من الإلهام أو الكشف . ومثل هذا الإلهام لم يكن — في أي وقت من الأوقات — موضوعاً لدراسة ناجحة تكشف عن كنهه وحقيقته .

وإلى جانب الفنان والمتذوق هناك العمل الفني ذاته ، فهذا العمل الفني يصبح ذا كيان مستقل ، يخاطب العقول والنفوس بعبارات وأساليب . لها في

الذهن معان يمكن أن يفكر فيها العقل وأن يتفهمها ، ثم يجيء التذوق بعد مرحلة الفهم . وهذا التذوق هو موضع تفاوت كبير بين الأفراد ، فليس هناك قدر معين منه يتحقق لكل فرد إزاء عمل فني بعينه ، وليس هناك أحكام أو قوانين يمكن أن يقاس بها التذوق كمّاً أوكيفا . هذا الغموض الذي يحيط بملكة التذوق — سواء في كيفية تحققها أو مداها — هو الذي جعل الذوق الفني يخضع إلى حد بعيد لطبائع الأفراد . ومن المعروف أن من المحال أن يتساوى شخصان تساوياً كاملاً في تذوق عمل فني واحد . كما أن من المحال على شاعر أن يعيد كتابة قصيدة بذات الأسلوب الذي يكون قد كتبها به في مرة سابقة ، لو فُرض أنه فقدها أو نسي كلماتها . ويمكننا أن نمثل لذلك بمثال أوضح ، إذا قلنا إنه لا يستطيع أي مصور أن يرسم منظراً واحداً مرتين بطريقة واحدة . بل إن عملاً آلياً مثل نقل صحيفة مكتوبة لا يمكن أن يتحقق بالطريقة ذاتها مرتين على يد كاتب واحد .

الخلاف في النظرة الفنية إلى الاشياء واقع متحقق . فلو أننا طلبنا من خمسة مصورين تصوير منظر واحد لما جاءوا بنتائج متشابهة . ولو أننا طلبنا من عدد من المتذوقين تصوير شعورهم إزاء عمل فني واحد ، فهناك أيضا نتائج مختلفة للتذوق . وهذا هو مشكلة الإبداع الفني في طبيعته والحكم عليه .

ومهما حاول الفلاسفة والمفكرون أن يضعوا القواعد التي تسعى إلى جعل التذوق الفني أمراً تحكمه الدراسة العقلية الدقيقة ، والقوانين المحددة الجامعة ، فسيبقى التذوق الفني أمراً خاضعاً لكثير من التنوع في النظر ، واختلاف النتائج . هل هناك قواعد أو قوانين عقلية بحتة يمكن أن تُحدّد للأدب قيما يقاس بمقتضاها ؟ الواقع أنه لا توجد مثل هذه القواعد ، بل إنها لا يمكن أن توجد ، فالانسان كائن متطور في حياته وبيئته ، وإحساسه بما حوله يتغير من زمان إلى زمان ، وهو دائم البحث عن أساليب جديدة يضمّنها تجاربه الشعورية ، ويعبر بها عن إحساسه بما حوله . ونتيجة لهذا فان النماذج الفنية تختلف من زمان إلى زمان ، وكذلك تختلف أساليب الحكم عليها ، وهذا ما

يبينه لنا بوضوح تاريخُ الآداب والفنون . هذا التنوع الهائل في أساليب الآداب والفنون قد ارتبط به تنوع هائل في أساليب الحكم عليها ، ومن هنا لا مجال للتعميم ، ولا موضع للنظريات التي تثبُت ثبات قوانين العلوم الطبيعية أو الرياضية .

إن مبحث كانت حول ذاتية الحكم وموضوعيته يظفر منا بكثير من الاحترام لما يتسم به من عمق النظر ودقة التحليل . لكن هذا البحث لا يمكن أن يحل مشكلة التذوق الفني . كما لا نجد الحل لهذه المشكلة عند أصحاب الموضوعية المثاليــة ، وفي مقدمتهــم شلنج[1] Sehelling (١٧٧٥ — ١٨٥٤) ، وهيجل[2] Hegel (١٧٧٠ — ١٨٣١) .

بعد هذه المقدمة عن نظرية الذوق نريد أن نتناول الإحساس بالجمال بوصفة ظاهرة متحققة في كثير من الناس ، ظاهرة مبنية على الإدراك الواعي ، ونحاول أن ندرس العوامل التي تؤثر في هذه الحاسة إن صح إطلاق كلمة الحس على التذوق الفني بصوره المتفاوتة المعقدة .

وأول شيء يلفت النظر هو أننا لا نستطيع أن نتتبع تطور التذوق الفني بصورة مباشرة خلال العصور ، فبينما قد تخلفت لنا عن العصور السالفة نماذج كثيرة من الأعمال الفنية ، فإننا لم نظفر بالكثير الذي يطلعنا على أثر هذه الأعمال في من رآها من الناس ، لا في عصر الفنان وحده ولا فيما تلاه من عصور . ومعنى ذلك أنّ التذوق الفني لا يمكن أن يكون موضوعاً لتاريخ عام ولا لتاريخ محلي إلا عن طريق الاستدلال عليه من الأعمال الفنية ذاتها ، وما قوبلت به في مختلف العصور .

ونحن لا نستطيع أن نحصل على أفكار عامة عن تطور التذوق الفني من

---

(١) أصدر كتابه في فلسفه الفن في عامي ١٨٠٢ ، ١٨٠٣ .
(٢) نشرت محاضراته عن علم الجمال عام ١٨٣٥ .

كتابات النقاد الذين تذوقوا الأعمال الفنية سواء أكان هؤلاء معاصرين لهذه الأعمال أو ظهروا في عصور لاحقة لها . فمثل هذه الأفكار تمثل رأي الخاصة من أصحابها لكنها لا تمثل الاستجابة لهذه الاعمال في دائرة واسعة ، فلا بد أن كثيراً من الناس قد تذوقوا هذه الأعمال ، ولكن انطباعاتهم عنها لم تُسجل ، فذهبت هباء ولا سبيل الى معرفتها بأية صورة من الصور .

وقد يبدو أن التغير في الاتجاهات الفنية في عصر من العصور دليل على الذوق العام لهذا العصر . وهناك ميل كثير عند من يذهبون إلى أن الفن صورة للمجتمع إلى القول بهذا الرأي ، ولكنا نرى أن التغير في القيم الفنية كثيراً ما يجري على خلاف ما يتقبله الناس . ونحن الآن نعيش في عصر جاء فنانوه بمفهومات جديدة بعدت عن قيم الفن الغربي التي بقيت راسخة طوال قرون أربعة منذ عصر النهضة حتى أوائل القرن التاسع عشر . لقد بدأ الانفصال عن هذه القيم على يد الانطباعيين منذ أواسط القرن التاسع عشر وجاء القرن العشرون بقيم جديدة زادت القيم الفنية المعاصرة بُعداً عن تلك القيم التي تمسك بها المجتمع الأوروبي خلال أربعة قرون .

ولسنا نستطيع أن ندعي أنّ حركة الانطباعيين أو حركة التجريديين في زماننا هذا جاءت وليدة لتحول في الذوق العام . بل على العكس من ذلك يمكننا أن نقول إن هؤلاء الفنانين في بحثهم عن الجديد قد اهتدوا إلى قيم مختلفة عن القيم التي وجدوها متبعة . فعملوا على التمسك بهذه القيم الجديدة ، وأصروا عليها وحاولوا أن ينقلوا الذوق إليها .

وليس معنى هذا أننا نرى أن الفنان لا يتأثر بمجتمعه بل إن العكس هو الصحيح . فالفنان يندفع نحو الجديد ، بوحي من روح عصره الذي يعيش فيه ، وبوحي من العوامل والظروف المتعددة التي تحيط به وتعمل في تكوينه العقلي والنفسي ، ولكن الإبداع الفني الذي يجيء نتيجة لهذا الإحساس الجديد عند الفنان لا يمكن أن يلقى قبولاً تلقائياً في نفوس معاصريه . ومن هنا ينشأ في كثير من الأحيان انقسام بين الفنان وجمهوره المعاصر له . وقد عبر عن

ذلك پول كلي Paul Klee أحد الفنانين المعاصرين بقوله : « إننا لا نزال نفتقر إلى القوة الحاسمة ذلك لأن الناس ليسوا معنا ، ونحن ننشد جمهوراً ولكننا لا نستطيع أن نفعل أكثر من ذلك » .

فتطور القيم الفنية إذن لا يمكن أن يمثل لنا تطور الذوق الفني وإنما الذوق الفني هو الذي ينمو ويتطور بتطور هذه القيم الفنية .

وموضوع الذوق الفني معقد في حد ذاته ، فنحن نلحظ الاختلاف في الذوق ماثلاً في كل جوانب الحياة ، وليس الأمر في ذلك قاصراً على الحالات التي تسبب التباين كاختلاف المنشأ أو التربية أو البيئة بين الأفراد ، وإنما نحن نرى أفراداً من ذات البيئة خضعوا لظروف متشابهة في المنشأ ومع ذلك تختلف أذواقهم حول الموضوع الواحد .

وبرغم كل هذا يمكننا أن نقول إن هناك عوامل فعالة لها تأثيرها في الذوق وتكوينه ، ويمكننا الآن أن نتناول هذه العوامل بالدرس ، وسنجد أن هذه العوامل تدور حول جوانب أربعة من العمل الأدبي هي الأسلوب والشكل والمضمون ونوع الاستجابة عند الملتقي .

وليس ذكرنا لهذه العوامل وتعدادها على هذا النحو يعني أننا نعتقد أنها عناصر متميزة في العمل الأدبي ، بل هي جميعاً مترابطة ، ولكنّا ذكرناها على على هذه الصورة ليسهل تفهمنا لتلك العناصر أو العوامل المختلفة التي نراها ذات تأثير فعال في تكوين الذوق وتنميته . كما أن هذه العوامل المذكورة هنا لا يمكن أن يُدّعى لها الإحاطة الشاملة بكل ما يؤثر في الذوق الفني من مؤثرات .

أولا ــ طبيعة الفن :

مهما قيل عن وجود صفات جامعة تربط بين الفنون فإنّ لكل فن منها طبيعته الخاصة ، فالموسيقى تعتمد على الصوت وموقعه من الزمن مع توفر الشكل العام ، والشعر يعتمد على الكلمات مع توفر الشكل العام ، أما النحت

والعمارة فيعتمدان على الصورة المرئية ، وتختلف موادهما عن مواد الشعر والموسيقى .

والتصوير أيضاً له طبيعته الخاصة ، وتذوق هذه الفنون يعتمد أولاً على الحواس المتلقية التي يُعتبر تلقيها أمراً جوهرياً ومرحلة أساسية من مراحل التذوق الفني . فالتصوير والعمارة يعتمدان على حاسة البصر كمقدمة للتذوق ، والموسيقى تعتمد على حاسة السمع . والشعر قابل للاعتماد على أي من الحاستين أو عليهما معاً .

وليس من الضروري أن ازدياد قوة الحواس تعني التفوق في التذوق وإنما لا بد من توفر قدر من الكفاءة الحسية . وهذا القدر هو الأساس الذي يمكن ان يُبنى عليه التذوق . هذا القدر يتمثل في الإحساس السليم بالعمل الفني ، والقدرة على نقل هذا الإحساس إلى مراكز الشعور عند الإنسان .

واختلاف هذه الفنون بالنسبة للحواس التي تخاطبها تؤثر على إمكانات التذوق الفني . فالاعمى لا يمكن أن يُتوقع منه تذوق التصوير ، والمصاب بنوع من عمى الألوان لا يقدر على تذوق المزاج اللونيّ في إحدى اللوحات المصورة ، كما ان الأصم يعتبر في موقف يستحيل معه تذوق عمل موسيقي .

فسلامة الحاسة التي يخاطبها أحد الفنون ضرورة أولى من ضرورات التذوق الفني : إن الحاسة تمثل النافذة التي يمر منها نور التذوق إلى كيان الإنسان أو هي المجرى الذي ينفذ منه إلى حيث مراكز الشعور ، فينقل إليها مختلف الصور ، ويحركها بما يحمله إليها من دواعي التأثر والانفعال .

ثانياً — الخبرة بأسلوب الشاعر أو الفنان الذي أبدع العمل الفني :

التذوق يتوقف إلى حد بعيد على الخبرة بأسلوب الفنان ، فلو أنّ قارئاً أراد تذوق شعر شكسپير من غير أن يدرس أسلوب هذا الشاعر دراسة كافية لما استطاع إلى ذلك سبيلا ؛ ودراسة أسلوب شاعر مثل شكسپير تستلزم معرفة

باللغة الإنجليزية كما كانت في عصر هذا الشاعر ، وخبرة واسعة بأساليبها ، ثم بعد ذلك تتطلب معرفة بأسلوب الشاعر نفسه ، وليس هذا بميسور إلا ببذل الجهد الكبير في التحقيق والدرس ، حتى يستطيع القارىء فهم مثل هذا الشعر . ومن العجيب أنّ هذه الصعوبة في فهم شاعر مثل شكسبير قد دفعت كاتباً كبيراً مثل تولستوي إلى مهاجمته على اعتبار أن فنّه لا ينفع الجماهير .

فالفن عنده يقاس بما أسماه بدرجة العدوى أي بعدد الناس الذين يتأثرون به . وبمدى النجاح الذي يحققه الفنان في نقل إحساسه إليهم .

ولما كان فن شكسبير من الفنون التي لم تعد مما يتأثر به الجماهير في عصر تولستوي فإن أعماله أصبحت لا قيمة لها إذا قُدِّرت بمقاييس تولستوي .

وهكذا هاجم تولستوي « دانتي » و « جيته » و « ڤاجنر » وغيرهم من كبار الشعراء والفنانين . ولكنّا نعجب لهذا الموقف من كاتب فنان كبير مثل تولستوي .

إن درجة العدوى التي يتحدث عنها تتوقف إلى حد كبير على مدى الخبرة بأسلوب الشاعر أو الفنان . لأن هذه الخبرة هي الوسيلة لنقل العدوى . إنها الهواء الذي يحمل جراثيمها إن صح هذا الحديث عن الفن .

وإذا رجعنا الى الوراء حتى عصر شكسبير . نجد أن هذا الشاعر كان مفهوماً لمعاصريه . بل إننا نجد أنه هوجم على أساس أنه سمح لنفسه بأن يدخل في مسرحياته عناصر تتفق وميول جمهور المشاهدين لهذه المسرحيات .

ويمكننا أن نقتبس الفقرة التالية من كتاب الأستاذ برادلي **Bradely** وهو من كبار الدارسين لشكسبير في العصر الحديث ، يقول عن شكسبير ومسرحه :

« إننا نعلم أن شكسبير كان مؤلفاً مسرحياً ذا شعبية ، وليس قولنا هذا يعني أن كثيراً من مسرحياته كانت شعبية فحسب ، وإنما هو يعني أيضاً أنه كتب بصفة خاصة لجمهور شعبي من المشاهدين ، وأنه راعي أذواقهم في

حدود معينة[1] » .

وبعد أن يذكر برادلي أنّ مسرحيات شكسپير لم تؤلف للجامعات ولا للقصر يقول : « ويمكننا أن نفترض بحق أن أكثر مسرحياته أُلّفت من أجل مسرح شعبي عام مثل مسرح جلوب Globe » .

وقد انتقد جونسون شكسپير برغم حبه وتقديره له بأنه خضع لأذواق مشاهدي مسرحيّاته . فالأستاذ برادلي الذي كتب وحاضر عن شكسپير يؤكد لنا شعبية هذا الشاعر العظيم في زمانه ، ومعنى ذلك أن نظرية العدوى التي نادى بها تولستوي كانت متحققة على نطاق واسع في عصر شكسپير . ولكنّ اللغة الإنجليزية قد تطورت منذ ذلك العصر وأصبحت في الوقت الحاضر مختلفة إلى حد بعيد عنها في عصر شكسپير ، فوجب على دارس شكسپير أن يدرس لغة عصره وأسلوب الشاعر ، ثم يتقدم بعد ذلك لقراءته . وهو حينذاك يتعرض لتجربة الانفعال بأعمال هذا الشاعر العظيم وتذوقها .

مثال عربي على ما نقول ، قول امرىء القيس :

تصدّ وتُبدي عن أسيل وتتقي
بناظرة من وحش وجرة مطفل

وجيد كجيد الريم ليس بفاحش
إذا هي نصّته ولا بمعطل

وفرع يزين المتن أسود فاحم
أثيت كقنو النخلة المتعثكل

فقد يكون ميل القارىء الذي لم يدرب على أسلوب هذا الشاعر إلى أن يرفض مثل هذا الشعر ، ولكن الجمال الفني الكامن فيه ــ ذلك الجمال الذي عاش خلال القرون ــ يتكشف له بعد التدرب على فهم أسلوب الشاعر ،

---

(1) Bradley : Oxford Lectures on Poetry , P. 363.

وإذذاك يستطيع تذوقه . ولولا هذا التدرب الذي لا يخلو من عناء لما كان هناك سبيل الى تذوق مثل هذا الشعر وتقديره .

إن التذوق الفني يقوم – إلى حد بعيد – على التدريب والتعلم .

ثالثاً – الخبرة بموضوع العمل الفني :

قد نتساءل ونحن في مستهل هذا الحديث ، ما الداعي لإدخال الموضوع في الذوق الفني ، ما دمنا قد ذكرنا في دراستنا السابقة للشكل والمضمون أنّ الأدب لا يقدر على أساس موضوعه ، أي أنّ الموضوع لا يُعتبر عُنصراً فعالاً في تقدير العمل الأدبي . ونحن مع إدراكنا لهذه الحقيقة نرى أن الخبرة بالموضوع تؤثر في تذوقنا للعمل الفني الذي يدور حوله ، في أحوال كثيرة .

لنعد مثلاً للاستشهاد بشعر شكسپير ، فهذا الشاعر نظم مسرحيات كثيرة تدور حول موضوعات تاريخية مثل يوليوس قيصر ، فخبرتنا بتاريخ يوليوس قيصر وأعماله تزيد مقدار متعتنا بهذه المسرحية ، وكذلك شوقي في مسرحيته مصرع كيلوپاترا نجد أننا نزداد تذوقاً للمسرحية حين نعرف تاريخ كليوپاترا .

ومسرحية پجماليون لتوفيق الحكيم يزداد تذوقنا لها حين نعرف أصل هذه المسرحية في الآداب الكلاسيكية وكذلك الأعمال المختلفة التي انبثقت عن هذا الاصل القديم خلال القرون .

وهناك آلاف من الأعمال الفنية نجد أن تذوقنا لها يزداد بمعرفة موضوعها . ولهذا نجد أن النقد الأدبي قد زخر بالكثير من الدراسات التي تعتبر دراسات تمهيدية لا بد منها قبل دراسة النص دراسة متذوقة .

رابعاً – الثقافة العامة :

ولعل هذا العامل الرابع يتلاقى مع العامل الثالث في بعض ميادينه ، ولكن الثقافة العامة أشمل من مجرد الخبرة بأحد الموضوعات . ولنطبق هذا

المفهوم من جديد على شعر شكسبير ، فلكي نجاري خيال هذا الشاعر ونحيط بمضمونه لا بد أن نظفر بقدر كبير من الثقافة التي توفرت له وعملت في تكوينه .

فثقافة الشاعر تتجلى بوضوح في شعره . نرى مثلاً شكسبير يشير الى آلهة يونانيين أو أساطير يونانية في شعره ، وعلى هذا الأساس نجد أن الإلمام بثقافة الشاعر يعتبر عاملاً فعالاً في تذوق شعره .

فشاعر مثل جلال الدين الرومي ، كيف يتسنى لنا أن نتذوق شعره تذوقاً سليماً واعياً من غير أن نكون على علم تام بالفكر الصوفي الذي يدور حوله هذا الشعر . فمثل هذه الخبرة الثقافية ذات تأثير فعال في التذوق الفني ، ولا يقتصر هذا التأثير على التذوق الواعي للأعمال الفنية للشاعر ، وإنما قد تنشأ ظروف تؤدي الى سوء فهم . والذي نعنيه بسوء الفهم هنا هو أنْ يقرأ المتذوق أفكاره في أعمال الشاعر ، فإذا قرأ قول الشاعر الجاهلي :

وما عمرت دار ولا عزّ أهلها
من الأرض إلا بالقنا والقنابل

لم يفهم من كلمة القنابل معناها الذي كان في ذهن الشاعر حين قال هذا البيت ، وانما فهم المعنى الحديث لكلمة قنابل . فمثل هذه القراءة تؤدي إلى سوء الفهم والحكم .

وهل من الممكن مثلاً أن نفهم أو نتذوق قول الشاعر العربي :

يا عمرو إلا تدع شتمي ومنقصتي
أضربك حتى تقول الهامة اسقوني !

من غير أن نعرف معنى الهامة عند العرب الجاهليين ، وكيف أنهم كانوا يعتقدون بوجود طائر وهمي يقف على قبر القتيل ويصيح مطالباً بالثأر له .

فمعنى هذا البيت على هذا الأساس أضربك حتى أقتلك . وقد كنى عن القتل بتلك الخرافة التي كانت شائعة في الجاهلية .

خامساً – درجة التنبه الحسي والذهني :

إن التذوق الفني يتوقف إلى حد بعيد على درجة التنبه الحسي والذهني . ولسنا نريد هنا أن ندخل في دراسة للإحساس وطبيعته وصلة ذلك بالعقل ، فكل هذه أمور تتناولها بالتفصيل العلمي دراسات علم النفس الحديث . ومن المعروف أن الأفراد يختلفون في قواهم الحسية والذهنية . ومن هنا كان تفاوتهم في الإدراك .

ولكننا نلمس أيضاً أن الفرد الواحد لا يتمتع بذات القوى الحسية والذهنية في مختلف ساعات الليل والنهار . فهناك أوقات يكون فيها الحس والذهن أقدر على الاستيعاب . فمثل هذه الأوقات هي التي يكون فيها للمستجيب للفن خير إمكانيات الاستجابة . وإذا أردنا أن نمثل لذلك فيمكننا أن نقول : إن استجابة المستمع لأحد الأعمال الفنية لا تكون كاملة إذا كان متعباً أو غير قادر على التركيز الذهني لمتابعة هذا العمل ، الذي يحتاج تذوقه إلى درجة كبيرة من التنبه الحسي والعقلي . وبدون هذه المتابعة المتأملة المدركة ينقلب العمل الفني إلى عمل لا معنى له ولا ترابط فيه .

وفي الموسيقى نلحظ أن تذوق أنواعها المختلفة يختلف باختلاف ساعات الليل والنهار . فالنوع الذي يتسم بالحماس منها لا يقع في الأذن موقعاً حسناً إذا سمع في ساعات متأخرة من الليل حين يكون الإنسان أميل إلى السكون والهدوء . وعلى العكس من ذلك الأعمال الرقيقة التي تعزفها آلات محدودة العدد ، فهذه تقع في الأذن موقعاً جميلاً في مثل تلك الساعات .

ويختلف الحال عن ذلك في ساعات اليقظة والوعي حين يكون الإنسان أميل إلى النشاط والحركة . فالعمل السمفوني يتلاءم مع هذا الشعور بالنشاط والقوة التي تشيع في الإنسان حين يكون مكتمل الوعي .

سادساً — التنبه العاطفي :

يقول أرسطو في كتابه « الشعر » : « إن فن الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة أو ذوي العواطف الجياشة » . وما أصدق هذا القول على المبدع والمتلقي ، إن التذوق الفني يتوقف على العاطفة ، إلى حد كبير ، فكل عمل فني ينطوي على تجربة شعورية . وقد تتبع النقاد طبيعة هذه التجارب الشعورية وحاولوا دراستها مسترشدين بكل ما وصل إليه العلم الحديث من دراسة الشعور واللاشعور ، وحاول هؤلاء تفسير أعمال الفنانين على ضوء حياتهم الشعورية واللاشعورية .

وذهبوا الى أن اللاشعور ينطوي على مجموعة من العواطف الكامنة المكبوتة التي تتولد عند الانسان منذ طفولته، وذهب البعض الى أنها تورث ، وأن هذه التجارب اللاشعورية حصيلة طويلة لموروثات ترجع إلى الحياة القبلية الأولى التي كان يحياها الإنسان .

واذا تركنا هذا المجال النفسي المتخصص لنتناول التجربة الفنية في بساطتها بوصفها ظاهرة متحققة في الأعمال الأدبية نجد أن هذه التجربة هي المضمون الذي ينطوي عليه العمل الفني ، وهي الرسالة التي يريد الفنان أن يوصلها إلى المتلقّي .

والمضمون الفني ليس مثل المضمون العلمي . انه مضمون شعوري ، ولذلك كان للعاطفة التي انطوى عليها أهميتها الكبرى ، وكان للتنبه العاطفي عند الملتقي أيضاً أهميته الكبرى ، وهو الذي يساعده على تهيئة الجو النفسي المتقبّل لما أسماه تلستوي بالعدوى .



الفصل السابع

الشعر القصصي

١

للشعر القصصي صور متعددة ، بعضها بدأ ظهوره في التاريخ القديم ، هو الشعر الملحميّ ، والبعض الآخر ظهر في القرون الوسطى ، وكان لوناً متنوعاً من القصص المنظوم أطلق عليه الغربيّون اسم Romances ، ويمكن أن نسمي هذا النوع بالشعر الروائي .

الشعر الملحميّ :

في فجر الحضارة الأول ظهر الشعر الملحمي عند كثير من الشعوب . ولقد رأيناه في صورة متطورة تكاد تبلغ حد الكمال الفنيّ في عصر مبكر عند اليونان .

ويطلق على الشعر الملحمي باللغة الانجليزية عبارة Epic Poetry . وكلمة Epic مشتقة من Epos اليونانية ، ومعناها « كلام » أو « حكاية » .

ولقد ظهر الشعر الملحمي عند الهنود القدماء ، كما ظهر في إيران إبان القرون الوسطى ، وإن كان قد ارتبط بموضوعات وحوادث قديمة التاريخ . وظهرت كذلك ملاحم في الأدب اللاتيني ، وفي أوروبا إبان القرون الوسطى ، وتميّز فيها التراث الجرماني ، والتراث الفرنسي ، والتراث الأيسلندي . كما نظم الشعراء الأوروبيون ملاحم في عصر النهضة ، وفي العصور الحديثة . لكن التاريخ قد احتفظ للملاحم القديمة بمكانة فريدة . وكم من ملاحم ظهرت في العصر الحديث ثم لم تلبث إلاّ قليلاً حتّى طواها النسيان . أما الملاحم القديمة فقد احتفظت برونقها خلال العصور ، ولا تزال حتّى اليوم تقرأ بشغف وإعجاب .

وقبل أن نمضي أكثر من ذلك في بحثنا ، ينبغي أن نتوقف قليلاً عند مصطلحنا العربي الذي اتخذناه في العصر الحديث للدلالة على هذا النوع من الشعر . إن كلمة « ملحمة » لفظة عربية قديمة ، كانت تعني موقعة حربية تلتحم فيها الجيوش ، أو يتناثر فيها اللحم ، كما يُفهم من المعاجم اللغوية . لكنها لم تكن تعني – قبل عصرنا الحاضر – نوعاً أدبياً بعينه ، يشبه ذلك النوع الأدبي الذي عُرف عند الغربيين باسم Epic أو ما يقاربه في مختلف اللغات الأوروبية . فكلمة « ملحمة » العربية استخدمت حديثاً للدلالة على هذا النوع الأدبيّ الذي عرفناه في العصور الحديثة معرفة واضحة ، بعد اتصالنا بالغرب ، وبمختلف آدابه القديمة والحديثة . وقد غلب على فهم الكثير من دارسي الأدب العربي المحدثين – الذين لم يُتح لهم حظ دراسة الآداب الغربية – أن شعر الملاحم يتعلق بسير أبطال الحروب ، وذكر الوقائع الحربية ، وأن بطولة الميدان هي الموضوع الغالب على هذا الشعر ، ولهذا اختلط مفهومه عند البعض بمفهوم الشعر الحماسي عند العرب . وكانت الإلياذة بشهرتها الواسعة ، وبما انطوت عليه من وصف للحرب بين طروادة واليونان عاملاً على إثبات هذا التصور ، وإشاعته عند الناس . لكنّ الشيء الذي يجب ألا نغفل عنه منذ البداية هو أنّ هذا التصور خاطىء . فالشعر الملحميّ شعر قصصيّ

يتناول بأسلوب روائيّ موضوع البطولة وسير الأبطال ، سواء أكانت بطولة حرب أو بطولة سلام ، ويغلب عليه الطابع الأسطوريّ لارتباطه بفجر تاريخ الشعوب . وهو يتناول تراثاً عاماً يهتم به الناس ، ويثير حماسهم بأسلوبه الفخم ، فهو بموضوعه وأسلوبه صالح للإنشاد ، قويّ التأثير في النفوس ، محرك للعواطف ، يملك على الناس حواسهم حين يستمعون إليه .

وأول من حدّد خصائص الملحمة تحديداً فنياً فيلسوف اليونان أرسطو ، في كتابه « فن الشعر » . ويشتمل هذا الكتاب على دراسة للمأساة وللملحمة ، بناها الفيلسوف على استقراء النصوص التي كانت بين يديه في هذين النوعين من الشعر . وبالنسبة للشعر الملحميّ كانت أمام أرسطو ملاحم هوميروس ومنظومات هسيود .

وخلاصة ما ذكره هذا الفيلسوف العظيم أن الملحمة يجب أن تدور حول حادثة واحدة مكتملة بذاتها ، لها بداية ووسط ونهاية ، شأنها في ذلك شأن المسرحية ، وبهذا تستطيع أن تحدث تأثيرها الكامل بوصفها وحدةً عضوية لمخلوق حيّ . ويجب ألا يُخلط بين الملحمة وبين التاريخ ، فالتاريخ لا يقف عند سرد حادثة واحدة ، بل هو يروي حوادث فترة زمنية أو عصر بأكمله ، وما جرى أثناءه لشخص أو أشخاص متعددين، مهما كان التفكك بين الحوادث التي يرويها . ويقول أيضاً إن الملحمة مثل المأساة قصة أخلاق ومعاناة . وقد حقّق هوميروس ذلك في ملحمتيه ، فالإلياذة قصة بسيطة تقوم على معاناة الألم ، أما الأوديسَّة فقصة مركّبة تقوم على الكشف . ويقول كذلك : إن الملحمة تختلف عن المأساة في طولها ووزنها ، وإن أسلوب الملحمة مختلف عن أسلوب المأساة ، إذ أن الملحمة قائمة على الرواية ، والرواية تتيح مجالاً واسعاً لتنويع الأسلوب ، والتعبير عن الحوادث المختلفة في وقت واحد ، وبعبارة أوضح يمكننا أن نقول : إن الشعر الملحميّ يختلف عن الشعر التمثيلي في أنّ أولهما يستخدم أسلوب الرواية ، في حين أنّ الثاني يستخدم الحوار . وموضوع الأول واسع منطلق ، لأنه غير متقيّد بالوقائع المحددة التي تنطوي عليها

المسرحية . فشاعر الملحمة ينطلق في روايته حرّاً من القيود التي يفرضها التمثيل ، سواء في طريقة تصويره للوقائع ، أو التزامه بمكان وزمان[١] .

قلنا إنّ الشعر الملحميّ مرتبط بتراث الأمم ، يروي أمجادها ، وما جرى على أيدي أبطالها من بطولات ، وما حملته ذاكرة الشعوب من قصص ترتبط بها عواطفها ، فتلتهب حماساً باستماعها إليه ، وبخاصة حين يصوغه شاعرٌ مقتدرٌ بأسلوب فخم ، ووزن ملائم لهذا الشعر الحماسي . وهذا الشعر يُنشدُ أمام الجموع بطريقة مؤثّـرة تزيد الشعر جمالاً ، وتنقله إلى المستمعين في أجمل صورة وأقواها ، فيختلط حماس الشاعر بحماس المستمعين ، وتنشأ من ذلك كل متعة فنيّة ، تعلّقت بها الشعوب في فجر التاريخ ، ولا تزال حتّى اليوم متعلقة بها ، حريصة عليها .

ولقد صور لنا أفلاطون بأسلوب بارع ذلك الترابط الانفعاليّ الوثيق بين منشد شعر هوميروس وجمهور المستمعين إليه ، في محاورة إيون . وقد سميت هذه المحاورة باسم منشد راوية Rhapsode هو إيون ؛ وكان الحوار فيها بين سقراط وإيون هذا . وفي هذه المحاورة يخاطب سقراط إيون قائلاً :

« إنه ليس فناً أو حرفة ذلك الذي يمكنك من أن تحسن الرواية عن هوميروس لكنها قوة إلاهية تحركك ، كتلك التي تكون في المغناطيس . فهذا المغناطيس لا يقف عند حدّ اجتذاب حلقات الحديد ، لكنه يشيع في تلك الحلقات قوة على اجتذاب حلقات أخرى ، فتكون النتيجة سلسلة طويلة من هذه الحلقات التي يعلق بعضها بالبعض الآخر ، وقوةُ الجذب فيها جميعاً مستمدة من المغناطيس[٢] » .

---

(١) Aristotle : The Art of Poetry, Chap. 23 & 24.

(٢) Plato : Ion (533 d). In : Great Dialogues of Plato. Tr. by W. H. D. Rouse. The New American Library, New York, 1956. P. 18.

إن الطابع الشعبيّ قد لزم الشعر الملحميّ منذ البداية ، فقد كان هناك رواة منشدون ، ينتقلون من مكان إلى مكان ، يروون للناس تاريخ الوقائع التي تصور بطولات أسلافهم ، فيتملكون عواطفهم ، ويثيرون حماسهم ، بما ينشدون من قصص صيغت في أسلوب شعريّ فخم العبارة ، قويّ التأثير . وكان لاتخاذ الشعر وسيلة للتعبير عن هذا التراث الشعبي أسباب ، منها أن الشعر موزون ، والنفس الإنسانية مولعة بالنغم ، كما أن الشعر يسهل على الذاكرة حفظه ، فهو من هذه الناحية عامل فعال في حفظ التراث الشعبيّ . ثم هناك حقيقة لا يجوز إغفالها هي أن كثرة الملاحم المهمة ظهرت في عصور سابقة على ذيوع الكتابة ، فكان انتشارها عن طريق الرواية والإنشاد ، وكانت تمثل تراثاً ثقافياً مرموقاً في تلك المجتمعات القديمة . أما الكتابة فلم تكن قد حققت بعدُ مركزها في عالم الثقافة ، نظراً لقلة انتشارها ، ولندرة الأدوات التي تُستخدم فيها . فالبردي كان قليلاً ، والرقّ كان نادراً غالي الثمن ، والكتابة ذاتها لم تكن منتشرة بين الناس بصورة تجعلها أداة لنقل المعلومات ونشر الثقافة . وهذه ظاهرة واضحة في جميع المجتمعات القديمة . فملاحم هوميروس كانت منتشرة قبل انتشار الكتابة في بلاد اليونان القديمة . وبرغم أنها ترجع إلى منتصف القرن التاسع قبل الميلاد فانها لم تُسجَّل إلا بعد ذلك بزمن طويل . وشعراء العرب كانوا في الجاهلية ينظمون أروع الشعر العربيّ ، في حين أنّ الكتابة كانت قليلة الانتشار في جزيرة العرب . ومن المحقق أن العرب في جاهليتهم لم ينتجوا كتاباً واحداً ، برغم الكثير من الشعر الذي أثر عنهم . وقد سُجّل الشعر الجاهليّ — حينما جاء عصر التسجيل — وهو العصر العباسيّ الأول . وسميت مجموعة شعر الشاعر ديواناً لما كان في ذلك من التسجيل والجمع .

ولما كانت الملاحم القديمة قد ظهرت في أزمنة سابقة على التاريخ المسجل فقد أحاط بظهورها وتطورها كثير من الغموض . ومع ذلك فلا بد لنا من وقفة قصيرة في هذا الميدان ، لنذكر كلمات موجزة عن ظهور الشعر الملحميّ عند بعض الأمم .

هوميروس : من الطبيعيّ أن نبدأ هذا العرض الموجز بالحديث عن شعر الملاحم عند اليونان ، فقد كاد ذكر الملاحم يقترن بشاعر اليونان هوميروس ، وملحمتيه الإلياذة والأوديسة . وإذا أردنا أن نعرف شيئاً محقّقاً عن هوميروس فهناك الصعوبات المتعددة . فقد يصعب علينا أن نعرّفه بأكثر من أنه مؤلف الإلياذة . فهناك خلاف كبير حول شخصية هوميروس لا يقف عند حدّ تعيين المدينة التي انتمى إليها أو الزمن الذي ظهر فيه . بل إن الخلاف قد تطرق إلى شخصية الشاعر ذاته ، وشك بعض الباحثين في وجوده . هناك شيء من التناقض بين بعض أجزاء الإلياذة ، وقد عمل هذا على تقوية الشك في نسبتها إلى شاعر واحد . لكن الإلياذة في صورتها العامة تتسم بوحدة وتماسك ، مما أكد نسبتها لشاعر واحد ، كان من العباقرة ، ونجح في نسج هذا التراث ، وقدمه لمواطنيه في هذه الصورة الرائعة . وليس من شك أن هوميروس قد سُبق بمنشدين وشعراء ، كانوا يتناقلون هذا التراث وينشدونه في المحافل . لكن الفضل يرجع إلى هوميروس في جمع الروايات القديمة وتنسيقها ، وإضفاء هذه الصورة المتكاملة عليها .

يقول موسى هاداس[1] : « إنّ عبقرية الشعر تلقى معناها المثاليّ الكامل حين يُشارُ إلى هوميروس . ولعل التعريف الوحيد المعقول للملحمة هو وصفها بأنها منظومة تحمل بعض الشبه للإلياذة . إن الجمال العفويّ المتألق للإلياذة لا يمكن أن ينبع إلا من حرارة العبقرية المتألقة ، لكنّ من الواضح أنّ وراء مؤلفها تراثاً طويلاً من الشعر الذي يماثل شعره . فهو يفترض أنّ مستمعيه على علم بذلك المنبع الكبير المشترك للقصص التي استقى هو منها . كما يبدو أن الصفات الأساسية لشخصياته الرئيسية كانت قد حُدِّدت ..... وكذلك فإنّ اللغة والأسلوب يبدوان وقد حملا طابع مدرسة ، فليس هناك شيء بدائيّ أو صبيانيّ في لغة هوميروس . إنّها لغة غنيّة واضحة ، قادرة على

(١) أستاذ الأدب اليوناني في جامعة كولومبيا ، نيويورك .

وصف أيّ موقف ، أو التعبير عن أيّ إحساس . لكنّها لغة لم تكن قط لغة حديث ، بل اختُرعت لتُستخدم في الشعر ، وبلغت حدّ الكمال قبل أن يؤلف بها هوميروس . إن براعة الوزن الشعريّ ، والسهولة التي أُدرجت بها العبارات النمطية في نطاق الوزن ، والصيغ التي تتردد ، والألقاب والنعوت المتكررة ، كلها تفترض أجيالاً سابقة من الممارسة ، وتقاليد مدرسة أدبية . لكنّ الإلياذة ليست عملاً قائماً على الجمع . ولئن كانت القصص وأساليب التعبير تقليديّة ، فإنها قد أُخضعت لهدف فنيّ ، وكانت التحفة الفنية التي انبثقت تحمل في جملتها وتفصيلاتها طابع شخصية الشاعر[1] » .

تدور الإلياذة حول حرب طروادة واليونان . وقد ذكر المؤرخون أن هذه الحرب قد وقعت في القرن الثالث عشر أو الثاني عشر قبل الميلاد . أما الإلياذة فترجع إلى القرن التاسع قبل الميلاد . وقد دامت هذه الحرب عشرة أعوام ، لكن الإلياذة تقتصر على حوادث الشهر الأخير من هذه الحرب . الإلياذة قصة حبّ وحرب ، يتصارع فيها الأبطال من بني البشر ومن الآلهة على السواء . وهي منظومة في البحر السداسي ، وهو البحر الذي شاع استخدامه في نظم الملاحم . ويذهب الأستاذ روز إلى أن هذا البحر قد اتخذ صورته الموسيقية في وقت مبكر ، قبل زمان نظم الإلياذة [2] . ويزيد عدد أبيات الإلياذة على ١٥,٥٠٠ بيت ، قسمت إلى أربعة وعشرين نشيداً . هذا التقسيم بطبيعة الحال ليس من عمل المؤلف ، بل هو راجع إلى تقسيم المخطوط بين أربع وعشرين صحيفة من صحف البردي ، ويُنسب هذا التقسيم إلى أريستارخوس ، في القرن الثاني قبل الميلاد[3] .

---

(١) Moses Hadas : A History of Greek Literature. Columbia University Press, New York, 1962. P. 16.

(٢) H. J. Rose : Outlines of Classical Literature. Methuen & Co., London, 1959. P. 2.

(٣) Paul Harvey : The Oxford Companion to Classical Literature. (Article Iliad). London, 1962.

وتصور الإلياذة الفصل الختامي لحرب طروادة واليونان ، تلك التي ابتدأت بأن اختطف الأمير باريس ابن ملك طروادة الحسناء هيلينا اليونانية ، زوجة ملك اسبرطة ، ثم مسيرة اليونان للانتقام لهذا الحادث بقيادة ملكهم أجاممنون . ويغيب البطل اليوناني أخيل عن مسرح الحرب ، نظراً لغضبه من أجاممنون الذي اغتصب منه إحدى السبايا ، لكنه يدخل الحرب في النهاية انتصاراً لبني قومه من اليونان ، ويؤدي تدخله إلى النصر ، وإلى مصرع هيكتور بطل طروادة . وتنتهي الملحمة بتصوير حزن أهل طروادة على بطلهم هيكتور ، ونواح زوجته أندروماخا ، وأمه هيكوبا على مصرعه .

الملحمة الثانية التي نسبت إلى هوميروس هي « الأوديسة » . وقد شك بعض النقاد في نسبتها إلى شاعر « الإلياذة » ، فقد لحظوا فروقاً لغوية بين الملحمتين ، كما أنّ هناك اختلافات في المعلومات الجغرافية التي تضمنتها كل منهما . وتبدو الآلهة في الإلياذة أكثر جلالاً ومهابة . أما الأوديسة ، فهي أكثر من الإلياذة إحكاماً في ترابطها ووحدتها[1] . وللخلاف بين الملحمتين ظنّ بعض العلماء أن ناظم الأوديسة ليس هو ناظم الإلياذة ، لكنّ كثرة العلماء تنسب الأوديسة إلى هوميروس ، وتستطيع أن تقدم تعليلات معقولة للخلافات الملحوظة بين الملحمتين .

يقول روز : « إنني مقتنع بأن ناظم الملحمتين شاعر واحد ، بل إني أعتقد أنه كتبهما[2] » . ويقصد بذلك أن الشاعر استخدم نوعاً من الكتابة ليعين به الذاكرة على المضي في نظم هذين العملين الكبيرين .

عدد أبيات الأوديسة اثنا عشر ألف بيت ، وتنقسم إلى أربعة وعشرين نشيداً ، وسبب الانقسام هو ذات السبب الذي قسمت على أساسه الإلياذة ؛ وهو توزيع المنظومة المخطوطة بين صحائف متعددة .

---

(١) Moses Hadas : A History of Greek Literature. P. 25.

(٢) H. J. Rose : Outlines of Classical Literature. P. 6.

وأبطال هذه الملحمة هم أوديسيوس ، أحد أبطال الإلياذة ، وابنه تليماخوس ، وزوجته پنيلوپا . فالملحمة امتداد للإلياذة ، إذ أن وقائعها مرتبطة بوقائع الإلياذة ، تبدأ الأوديسة من حيث انتهت الإلياذة ، ذلك لأن أوديسيوس ملك جزيرة إيثاكا ، يضل سبيله في العودة إلى موطنه ، بعد انتهاء حرب طروادة . وتقذف به الأمواج من جزيرة إلى جزيرة . وفي إيثاكا كان له قصر تقيم به زوجته پنيلوپا ، وابنه الصغير تليماخوس . ويقوم الابن بأعمال عظيمة بحثاً عن أبيه ، وتعينه في ذلك الآلهة . أما پنيلوپا الزوجة الوفية فتتعرض لمضايقات المتطفّلين الذين حاولوا إقناعها بالزواج من أحدهم . وينجح أوديسيوس في العودة إلى وطنه ، بعد مخاطر كثيرة ، ثم ينتقم من أعدائه الأدعياء .

الملحمتان – كما نرى – قصتان فيهما الصراع والبطولة ؛ والحرب والشجاعة ، والحب والكره ، والنبل والوفاء ، والخيانة . وهما مطبوعتان بطابع أسطوري ، وينهض بالأحداث فيهما رجال أبطال . وآلهة. وكل ملحمة منهما تضم قصة واحدة مترابطة الأحداث ، وعلى أساسهما . صاغ أرسطو آراءه النقدية عن الملاحم ، وحدّد مفهومها خلال عصور طويلة .

أما عن تدوين هاتين الملحمتين فقد كتب شيشيرون عام ٥٥ ق . م . أن پايسيستراتوس Peisistratos دكتاتور أثينـــا في القرن السادس ق . م . هو الذي نسّق كتب هوميروس ورتبها على النحو الذي نعرفه اليوم ، وكانت قبل ذلك غير مرتبة . وهناك كتّاب آخرون أيدوا هذا القول . وقد قبل هذا الرأي عدد من الكتاب المحدثين من غير ذوي الأهمية ، ثم جاء أستاذ عالم هو هو ف . أ . وولف F. A. Wolf فأصدر في عام ١٧٩٥ مقدمة لدراسة هوميروس Prolegomena to Homer ، أكد فيها أن الإلياذة لا يمكن أن تكون قد حُفظت عن طريق الكتابة في عصر أميّ ، كما أنها لا يمكن أن تكون قد حُفظت بدون كتابة ، وذلك بسبب طولها ، وانتهى من ذلك إلى القول بأنها قد جُمعت في زمن پايسيستراتوس ، وتحت إشرافه ، من عدد من القطع

القصيرة، وكذلك كان الحال بالنسبة للأوديسة . وقد قبل هذا الرأي عدد كبير من العلماء ، وسيقت حجج كثيرة لغوية وأثرية وأدبية لتأييده . ومال أحسن النقاد رأياً إلى الجزم بانتماء هاتين الملحمتين إلى مؤلف واحد[1] .

ولقد بقيت هاتان الملحمتان خالدتين خلال العصور . وكانت هناك عوامل كثيرة أدت إلى ذلك . فهناك جمال الشعر وروعته وجلاله ، فهو شعر يصور العواطف الإنسانية ، ويعبر ببساطة وصدق عن هذه العواطف . ويصور الحب والبغض ، والأمانة والخيانة ، والشجاعة والبطولة . وهو كذلك شعر مرتبط بحياة اليونان ، يلهب خيالهم بما يحدثهم به عن أمجادهم السابقة ، وحياة أبطالهم في العصور السالفة ، ويكفينا دلالة على ذلك أن بطلاً تاريخياً مثل الاسكندر الأكبر يُروى عنه أنه كان يصطحب معه دائماً نسخته من الإلياذة ، ويتخذ من شخص بطلها أخيل مثالاً له وقدوة . ولا يزال شعر الإلياذة والأوديسة يُقرأ لقيمته الأدبية ، كما أن دارسي الحضارة يعتبرونه مصدراً أساسياً لكثير من المعلومات عن حضارة اليونان . فهو يصور كثيراً من أساطيرهم وعقائدهم وعاداتهم وقيمهم ومثلهم العليا . كما أنه يقدم معلومات كثيرة عن حضارتهم المادية ، فهناك وصف الحرب وآلاتها والسفن ، وحياة الطبقة الأرستقراطية ، وتقاليدها ، وتعرض الأوديسة صوراً للقصور الأنيقة ، يسكنها علية القوم في هدوء واستقرار ، حيث كانوا ينعمون بألوان من العيش المرفّه الأنيق .

ڤرجيل : لقد كان الرومان تلامذة اليونان في هذا الفن الأدبي ، وفي غيره من الفنون . ويؤكد ذلك الشاعر الروماني هوراس في قصيدته « فن الشعر » . إن الأدب اليونانيّ – في رأي هوراس – هو المثلى الأعلى للإبداع الأدبي ، ويجب اتباعه لأنه مصدر الإلهام . فكبار شعراء الإغريق هم الذين

---

(١) المصدر السابق ، ص ٥ ، ٦ .

وضعوا الأوزان المختلفة للأنواع المختلفة من الشعر[١] ، وهم كذلك الذين أبدعوا الأساليب المختلفة[٢] ، فمن المستحسن عنده أن يستلهم الشاعر الإلياذة والأوديسة ، فيستخرج من ثناياهما أبطالاً لمسرحياته[٣] . وهو يرى أنّ على الشاعر الروماني أن يدرس النماذج اليونانية ليل نهار .

لقد بدأ ظهور الشعر الملحمي عند الرومان بترجمة للأوديسة نقلها إلى اللاتينية مهاجر يوناني يدعى ليڤيوس أندرونيكوس Livius Andronicus ، ثم نظمت بعد ذلك أعمال أخرى ، لكن عمل ڤرجيل Vergil يقف شامخاً بين هذه الأعمال جميعاً ، إذ تُعدّ الإنيادة التي نظمها أعظم ملحمة شعرية ظهرت عند الرومان ، مما جعل ڤرجيل يحتل عند الرومان ذات المكانة التي احتلها هوميروس عند اليونان .

لقد كان ظهور الإنيادة تلبية لحاجة قومية ، في عصر أغسطس . فقد وُجِّه نظر الشعراء ذوي الشأن إلى العمل على نظم ملحمة ترتبط ببعض أعمال أغسطس ، وتسجِّل للرومان من أمجادهم مثلما سجل هوميروس لليونان بشعره . وكان ڤرجيل هو الذي نهض لتحقيق هذه الغاية[٤] .

ولد فرجيل في عام ٧٠ ق . م ، وبدأ نظم الإنيادة عام ٣٠ ق . م . أي حينما بلغ الأربعين من عمره ، وعكف على نظمها بقية عمره الذي قيل إنه امتد بعد ذلك تسعة أعوام أو أحد عشر عاماً .

وقد عرفنا بعض التفصيلات عن طريقة ڤرجيل في نظم الإنيادة ، فقد بدأ بوضع مخطط نثري للقصة ، ثم شرع بعد ذاك في النظم ، معالجاً هذا القسم

---

(١) Horace : The Art of Poetry. (73 - 85).

(٢) المصدر السابق . (٨٦ – ٩٨) .

(٣) المصدر السابق . (١١٩ – ١٢٧) .

(٤) H. J. Rose. A Handbook of Latin Literature. Methuen & Co., London, 1966. P. 247.

أو ذاك . ولم يشعر بالتقيد بالترتيب الذي وضعه لأقسام المنظومة ، فهناك أسباب للاعتقاد بأن الكتاب الثالث من الملحمة كان مقصوداً به في الأصل أن يكون الكتاب الأول ، كما أن الشاعر كان ينظم ببطء وتأنٍ ، ولهذا فإنه كان ينسى أحياناً ما سبق أن كتبه ، ويُعزى إلى هذا السبب وجود شيء من التضارب بين أجزاء القصة . مثل هذه الأمور مضافاً إليها ما لوحظ من وجود بعض أبيات لم تكتمل ، تثبت صدق الروايات القائلة بأن الشاعر لم يعش ليصقل عمله صقلاً نهائياً ، ولهذا فإنه كان غير راض عنه ، إلى حدّ أنه — وهو على سرير الموت — أمر بإحراقه . ولما لم يُجب إلى طلبه ، وضع في وصيته نصاً يطلب فيه من ناشريْ أعماله ألا ينشرا بعد موته شيئاً لم يقم هو بنشره[1] . لكن أغسطس أمر باتخاذ حلّ وسط ، فعهد إلى اثنين من أدباء عصره بالقيام على نشر الإنيادة ، بدون أن يضيفا إليها شيئاً ، وإن كان قد أجاز لهما حذف ما لم يكتمل من أبياتها . وبعد عامين من وفاة ڤرجيل تم نشر الإنيادة . إن القصة كما نعرفها اليوم مكتملة ، وطريقة معالجتها للأحداث متقنة بصورة لا يقدر عليها غير ڤرجيل . ولو عاش الشاعر لما تعدّى صقله بعض التفصيلات الجزئية أو الترتيب العام[2] .

تنقسم الإنيادة إلى اثني عشر قسماً أو كتاباً ، ويبلغ عدد ابياتها ٩٨٩٦ بيتاً . وتبدأ هذه الملحمة من حيث انتهى هوميروس في منظومة الإلياذة ، أي من هزيمة طروادة . وتدور الإنيادة حول مغامرات إينياس البطل الطرواديّ الذي سافر من طروادة في رحلة قذفت به إلى شواطىء إفريقية ، حيث وصل إلى قرطاجنه . وتقع قصة حب بين اينياس وديدو ملكة قرطاجنه . ويبحر إينياس من قرطاجنه إلى صقلية ، ويزور العالم الآخر ، وبعد ذلك يصل إلى شواطىء إيطاليا ، حيث يضع الأساس الأول للدولة الرومانية ، فهذه الملحمة

---

(١) المصدر السابق . ص ٢٤٨ .

(٢) هذا ما ذهب إليه الأستاذ روز . انظر المصدر السابق ، ص ٢٤٩ .

تصوره جدّاً للدولة الرومانية . في الإنيادة فصول شبيهة بالأوديسة ، وأخرى شبيهة بالإلياذة . فيها مغامرات إينياس في رحلاته المحفوفة بالأخطار ، وكذلك فيها الحبّ والحرب ، وفيها أيضاً وحدة القصة التي تدور حول إينياس وأعماله .

ولقد حققت الإنيادة بعد نشرها شهرة واسعة زادت على الأيام ، حتّى أصبحت تُعتبر — إبان القرون الوسطى — أعظم عمل أدبيّ . وإذا قورنت هذه الملحمة بملحمتي هوميروس وجدنا ڤرجيل مديناً بالكثير لهوميروس . كذلك يتفوق هوميروس على ڤرجيل بأسلوبه الفطري الجميل ، الذي كان له أثرُه العميق على جمهور المستمعين . أما الإنيادة فهي ملحمة نُظمت بعد تطور الأساليب البلاغية . وظهور عدد كبير من الشعراء الذين نظموا الملاحم ، فهي من هذه الناحية عمل أدبي بعيد عن البساطة ، يلتزم بالفخامة الأسلوبية ، ويحرص على اكتمال الشكل ، وتتجلى فيه روعة الصناعة البيانية بصورة لا تظهر عند هوميروس . ومع ذلك فلا بد من القول بأنّ ڤرجيل مدين لهوميروس بالشيء الكثير ، وهو — في بعض فصول ملحمته — يكاد يقتفي أثر عبقريّ اليونان . لكنّ هناك فروقاً جوهرية بين فنّ هوميروس وفنّ ڤرجيل .

لقد نظم هوميروس من أجل مجتمع لم يعرف من الأعمال الأدبية الكبيرة سوى الملاحم . وقد قصد هوميروس بعمله أن يُسمَع ، لا أن يُقرأ أو يُدرس بعناية . ومع أنّ المجتمع اليوناني الذي نظمت له ملاحم هوميروس لم يكن مجتمعاً بدائياً ، فإنه كان مجتمعاً تغلب عليه البساطة ، يضم نبلاء شبيهين برجال الإقطاع في القرون الوسطى[1] .

أما ڤرجيل فقد عاش في مجتمع يشبه في تعقده المجتمعات الحديثة ، وكتب للقراء ، وكذلك للمستمعين ، وكان من بين القراء أكبر علماء ذلك

---

(١) المصدر السابق . ص ٢٥٠ .

الزمان ، وكذلك نوع من المجتمع المتعلم . ولم يكن في وسعه أن ينال رضا القراء بمجرد رواية قصة ، مهما بلغ من البراعة في روايتها . لقد كان من الضروري أن تنطوي روايته للقصة على آلاف من اللمسات الفنية الرقيقة ، والإشارات اللطيفة ، واللفتات التي تذكر بأعمال أصبحت تراثاً أدبياً راسخاً ، وتلميحات إلى معان خفية لا تهبط إلى مستوى الرمز ، وإظهار للعلم من غير ادعاء . وكان عليه أن يجسد في بطله المثل الأعلى للروماني ، وأن يشير بلباقة إلى أن العناية الإلهية قد اختارت أغسطس قائداً يتحقق في ظله هذا المثل الأعلى[1] .

لوكان وملحمة فرساليا :

غطت شهرة الإنيادة على غيرها من الأعمال الملحمية التي ظهرت بعدها في روما . ومن بين هذه الأعمال ملحمة فرساليا **Pharsalia** للشاعر ماركوس لوكانوس الذي يعرف في الانجليزية باسم لوكان **Lucan** . كان لوكان هذا ابن أخي الشاعر الدرامي سينكا **Seneca** . وقد ولد لوكان عام ٣٩ ، ونُقل إلى روما وهو طفل لم يتجاوز الشهر السابع من عمره . تلقى لوكان تعليمه في روما ، وأتم تعليمه في أثينا . واشتهر في سن مبكرة بالبلاغة ونظم الشعر . ولقد دعاه الامبراطور نيرون إلى بلاطه ، وألحقه بالإدارة المالية . ولفتت براعته في نظم الشعر انتباه نيرون وأثارت غيرته ، فأمره بالكفّ عن النظم ، مما أثار حنقه ، فاشترك في مؤامرة پيزو **Piso** ضد الأمبراطور ، وكان أن اكتشف أمره ، وفُرض عليه الانتحار ، فمات عام ٦٥ .

أما ملحمة فرساليا التي نظمها فهي مسماة باسم موقعة فرسالوس **Pharsalos** التي وقعت بين قيصر وپومپي ، في نطاق الحرب الأهلية

---

(١) المصدر السابق .

التي قامت بينهما[1] . إنّ الملحمة تدور حول هذه الحرب ، وتتناولها من بدايتها إلى نقطة غير معروفة من وقائعها ، فالشاعر لم يُتح له إكمال عمله ، كما أنه لم يقم أحد بإكماله بعده . ولا يلتزم الشاعر في هذه المنظومة بالدقة التاريخية ، كما أنه يدخل في الأحداث بعض الحيل القصصية المثيرة ، والمحسنات التي عُرفت في الملاحم التقليدية . لكن أحداث الملحمة تخلو من التدخل الإلهي الذي عهدناه في الملاحم السابقة[2] .

لم يلق عمل لوكان إجماعاً على تقديره ، فهو عمل شاعر شاب ، لم يُتح له أن يعيش إلى سن النضج الفنيّ ، ومن هنا كان الخلاف كبيراً حول قيمة شعر هذه المنظومة[3] . إن بعض أقسامها تُعد من الشعر الجيّد البليغ ، كما أنّ بها أقساماً رديئة النظم . والفلسفة الشائعة في المنظومة هي الفلسفة الرواقية ، مع ميل واضح عند الشاعر إلى فكرة الحرية ، التي تتمثل في الحكم الجمهوري .

وعلى الرغم من أن هذه الملحمة لا يمكن أن تُقاس في جودتها بملاحم هوميروس وڤرجيل ، فإن لها أهميتها ، لأنها من الأعمال التي انتقل أثرها إلى القرون الوسطى ، وحققت للوكان شهرة عند أهلها . ويكفينا أن نذكر أن شاعر إيطاليا الأشهر دانتي ذكر لوكان مقروناً بأسماء هوميروس وهوراس وأوڤيد وڤرجيل وباسمه . يقول : « ذاك هوميروس أمير الشعر ، والآخر الذي يأتي بعده هوراتيوس الساخر ، والثالث أوڤيديوس ، والأخير لوكانوس . ولأنّ كلاً منهم يشترك معي في الاسم .... فهم

---

(١) Rose : Latin Literature, P. 380

(٢) المصدر السابق .

(٣) إن البلاغي كوينتليان لم يدخل لوكان في عداد الشعراء ، أما بترونيوس فلم يعتبر فرساليا من الملاحم لأنها تخلو من تدخل الآلهة .

يشرفونني .... »[١]. وقد تكرر ذكر لوكان في الكوميديا نحو خمسين مرة ، في مناسبات مختلفة . كما صوره شاعر الانجليز تشوسر وقد احتل تمثاله أحد الأعمدة ، في منظومته منزل الشهرة House of Fame [٢] .

ملاحم أهل الشمال في القرون الوسطى :

ظهرت في أوروبا إبان القرون الوسطى ملاحم لا تنتمي لمنطقة البحر المتوسط . وقد نظمت هذه الملاحم بعد عصر هوميروس بقرون متعددة . ومع ذلك ، فهي برغم تأخرها الزمني بعيدة عن التفوق على الملاحم القديمة ، سواء في شكلها أو مضمونها . وسنذكر بإيجاز أهم هذه الملاحم ، وبخاصة لأن بعضها كان ذا أثر على فنون أخرى ، أهمها الموسيقى .

١ – ملحمة بيوولف Beowulf :

هذه ملحمة باللغة الانجليزية القديمة يبلغ عدد أبياتها نحو ثلاثة آلاف ومائتي بيت ، ولعل هذه الملحمة هي أقدم عمل كبير في اللغات الأوروبية الحديثة . وتصور هذه الملحمة حياة أفراد وردت الإشارة إليهم في مصادر أخرى ، ويمكن تأريخ الأحداث التي وردت فيها بأنها ترجع إلى النصف الأول من القرن السادس الميلادي . أما تاريخ نظمها فلا يمكن التحقق منه ، ويغلب على الظن أنها نظمت في القرن الثامن الميلادي . أما أقدم مخطوطاتها فترجع إلى القرن العاشر ، وهي محفوظـة في المتحف البريطاني بلندن . ولا بد أن هذه الملحمة قد سُبقت بأصول أبسط منها ، وإن كنا نحن نجهل هذه الأصول .

---

(١) الجحيم . ترجمة حسن عثمان (٤ : ٨٨ – ٩٠) ، ص ١١٦ (الطبعة الأولى) .

(٢) منزل الشهرة إحدى منظومات تشوسر ، عدد أبياتها أكثر من ألف بيت . نظمت بين عامي ١٣٧٢ ، ١٣٨٦ ، وتدور المنظومة حول حلم للشاعر حمله إلى معبد فينوس ، ثم إلى منزل الشهرة حيث رآه مزداناً بتماثيل المشهورين من المؤرخين والشعراء .

تدور هذه الملحمة حول حياة بطل محارب فتقص أحداث مغامرتين من مغامرات البطولة قام بهما ، كما أنّها تصف شبابـــه ، ووصوله إلى الحكم ، وملكه ووفاته . اسم هذا البطل بيوولف ، وقد وصف بأنه زعيم الجيت (وهي قبيلة كانت تسكن جنوب السويد) ، ولعل هذه القبيلة هي السبب في تسمية هـــذه المنطقة بأرض الجيت Götaland حتّى زماننا هذا . وهكذا فإن مادة هذه الملحمة قد حملتها من منطقة البلطيق إلى بريطانيا إحدى جماعات المحاربين الأشداء الذين أغاروا على بريطانيا بعد أن رحل عنها الرومان[١] .

تصور هذه الملحمة مرحلة حضارية في تاريخ أوروبا الغربية لا نجد مادة عنها في غيرها من المصادر . فهي تصف مجموعة من الحكومـــات القبلية ، والجماعات المشتغلة بالغارة والغزو ، وبعض الزعماء النبلاء .

وتدور ملحمة بيوولف على صراع الانسان مع الوحوش . إنها تصور صراع الإنسان مع كائنات مخيفة ، كانت تعكر عليه حياته في ذلك الوقت المبكر من تاريخ أوروبا .

تبدأ مغامرة بيوولف الأولى بالتوجه إلى الدانمارك مع أربعة عشر من أصحابه لمعاونة ملك هذه البلاد وأهلها في التغلب على وحش فظيع هو جِرِنْدِل Grendel سكن قاعة عظيمة بناها ملك الدانمارك ، وبقي اثني عشر عاماً محتلاً لهذه القاعة ، معتدياً بالقتل على أهل البلاد . وينجح بيوولف في أن يدخل القاعة مع أصحابه ، ويبيتون فيها ، فيقبل الوحش ليلاً ، ويلتهم أحد هؤلاء الرفقاء ، فيشتبك بيوولف معه في صراع مرير ، ثم يفلح في اقتلاع ذراعه ، فيفر إلى قاع البحر حيث تقيم أمه . وتنتقم أم الوحش لما أصاب ابنها فتقتل أحد أشراف الدانمارك ، وهنا يتعقبها بيوولف

(١) Gilbert Highet : The Classical Tradition. Oxford University Press, New York, 1957. P. 22 - 23 .

إلى معقلها في قاع البحر ، وبعد صراع عنيف يفلح في القضاء عليهـا ، وكذلك يحتز رأس ابنها Grendel بسيف وجده في الكهف ، فتذيب حرارة دماؤهما السيف الذي لا يبقى منه غير قبضته .

يعود بيوولف إلى بلاده مشكوراً محملاً بالهدايا . وبعد فترة مـن الزمان يصل إلى مُلْك البلاد ، بعد أن يموت ملِكُها وابنه الذي ورث العرش من بعده .

وفي بلاده يقوم بعمل بطولي جديد ينقذ به قومه من غائلة تنين رهيب ، كان يحرس كنزاً ، ثم تبين له أن هذا الكنز قد سُرق ، فثار غضبه ، ونشر في البلاد الخراب . ويتوجه بيوولف مع أحد عشر من رفاقه إلى فوهـة الجبّ الذي يقيم به هذا التنين . وفي صراع مع التنين ينجح بيوولف في قتله ، لكنّ التنين ينشب أنيابه في عنقه ، فينتهي الأمر بموته ، لكنْ بعد أن يكون قد تأكد من موت التنين . تتقاسم هذه الأعمال البطولية أبيات الملحمة على النحو التالي :

١٠٠ ــ ١٠٦٢ تصف صراع بيوولف مع الوحش جِرِنْدِل .

١٢٣٣ ــ ١٩٢١ تصف صراع بيوولف مع أم جرندل .

٢٢١١ ــ ٣١٨٣ تصف صراع بيوولف مع التنين ووفاته .

أما وصول بيوولف إلى الحكم ، ووصف فترة حكمه التي امتدت خمسين عاماً فقد عُولجت في مائة وخمسين بيتاً .

لقد تحققت الوحدة لهذه الملحمة بارتباطها بحياة رجل واحد هـو بيوولف . كما اكتسبت الأسلوب الملحمي بما أوردته من قصص بطولته . وقد دار بحث حول ارتباط هذه الملحمة بما سبقها من الملاحم الكلاسيكية ، وحاول بعض النقاد ربطها بالإنيادة ، لكنّ هذا الأمر لا يلقى قبولاً عند كثير من الدارسين . إن المشابهة الوحيدة بين العملين هي أن كلاً منهما

يدور حول بطولة أحد الرجال ، وليس هذا بالأمر الخطير ، الذي يقودنا إلى القول بارتباط أحدهما بالآخر .

وإن دراسة هذا العمل مقارناً بملحمتي هوميروس أو ملحمة ڤرجيل لتكشف عن تخلفه عنهما من وجوه . لقد عكست ملحمتا هوميروس – برغم انتمائهما إلى عصر مبكر – حضارة نامية . إن اليونان قد اتصلوا بحضارات الشرق القديم ، ثم تطورت حضارتهم بعد هذا الاتصال ، وكان بزوغها في منطقة مجاورة لمراكز المدنيات القديمة . ونرى في ملاحم هوميروس بزوغ شمس الحضارة ، وإشارات إلى مدن ، وصور للحياة الراقية ، في حين لا نرى في بيوولف سوى إنسان قبلي يكافح من حوله قوى خارقة ، ويسعى جاهداً لتأمين حياته في تلك الأصقاع الشمالية الباردة ، المليئة بالغابات ، والتي تحيط البحار العاصفة بكثير من شواطئها . وتشير ملحمتا هوميروس إلى ماض طويل ، في حين أن ملحمة بيوولف لا ترجع كثيراً إلى الماضي . وفي الملحمة عناصر وثنية ، وكذلك عناصر مسيحية ، فهي تمثل أبناء الشمال قبل أن يهتدوا بصورة واضحة إلى الديانة المسيحية . أما المقارنة بين ملحمة بيوولف وبين الإنيادة ، فهي مقارنة بين عملين صيغ أحدهما وهو الإنيادة في بيئة متطورة نامية ، بلغت درجة عالية من الحضارة ، أما الآخر فيمثل حياة خشنة لبعض القبائل التي لم تكن قد شهدت بزوغ فجر المدينة ، ولا كانت لها ذاكرة ترجع بها بعيداً إلى الوراء .

وبرغم أن ناظم هذه الملحمة مجهول ، فقد وصفه باحث معاصر بأنه كان رجلاً متعلماً نظم هذه الملحمة لتُقرأ ، لا لتنشد[1] . كما وصفها و.ب. كير W. P. Ker وهو من المختصين في آداب الشعوب التيوتونية ، بأنها رائعة الجمال ، وبأن قيمتها الحقيقية ترجع إلى جلال أسلوبها ، وبأن

---

(1) Agapito Rey : The Background of the Romance Epic. (In : Comparative Literature, ed. by. Stallknecht & Frenz). P. 205.

شعرها بطولي قيّم ، وبأنها – على الرغم من بساطة قصصها – تنطوي على قيم خلقية وروحية من مستوى لا يبلغه إلا أنبل الكتاب[1] .

٢ – نشيد أهل الظلام Niebelungen Lied :

هذا هو الملحمة القومية للألمان ، تروي لهم ما روته الإلياذة لليونان من أساطيرهم القديمة . نُظمت هذه الملحمة في أوائل القرن الثاني عشر . أما ناظمها فهو شاعر نمساوي مجهول ، قام بهذا العمل بين ١٢٠٠ ، ١٢٠٥ ، وأما المادة التي تناولتها الملحمة فهي تراث شعري كان يرجع حينذاك إلى سبعمائة عام قبل أن يتناوله بالنظم هذا العبقري المجهول ؛ أي أنها ترجع – في أصولها – إلى القرن الخامس الميلادي .

وصلت إلى الباحثين في العصر الحديث ثلاثة مخطوطات رئيسية ، اعتبرت أصدق نصوصها وأقربها إلى الصحة ؛ ويتراوح عدد الأبيات في هذه النسخ الثلاث ما بين ٢٣٢٦ ، ٢٣٧٩ بيتاً .

وتتكون هذه الملحمة من تسعة وثلاثين أنشودة تنقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية ، قسمها الأول ست عشرة أنشودة ، وقسمها الثاني سبع وأما الثالث فمكوّن أيضاً من ست عشرة أنشودة .

في القسم الأول من هذه الملحمة يقبل سيجفريد من الأراضي الواطئة إلى بلاط برجانديا في ورمز Worms . هناك كان يحكم الملك جونتر Gunther . الذي رغب في الزواج من برنهلد Brunhild ملكة أيسلندة ؛ لكن هذه الملكة كانت قوية الشكيمة ، ذات بطولة خارقة ؛ فلم يكن للملك جونتر قدرة على التقدم لخطبتها . ما لم يبد أمامها شجاعة وقوة تفوق شجاعتها وقوّتها . وقد وعد البطل سيجفريد بأن يعاونه في هذه المهمة ، على أن يكافأ إذا نجح بالزواج من كريمهلد Kriemhild شقيقة الملك جونتر . كان

---

(١) المصدر السابق ، ص ٢٠٦ .

سيجفريد بطلاً شجاعاً ، يملك سيفاً بتاراً قلّ أن يستطيع إنسان منازلته وهو مسلح به . كما أنه كان يملك قوى سحرية خارقة ، وقدرة على إخفاء جسده . ولقد سبق له أن قتل تنيناً واغتسل بدمائه ، فجعل هذا جسده في مأمن من الموت بالطعن ، إلا في موضع واحد بين كتفيه ، لم يكن دم الأفعوان قد مسّه ، إذ حجبته عنه ورقة من شجرة الزيزفون سقطت فوق هذا الموضع من جسده حينما كان يغتسل بدم الأفعوان .

وينجح سيجفريد بقواه الخارقة في أن يحقق لجونتر أمله في الزواج من تلك الملكة القوية العنيفة . لكنّه استعان في التغلب على هذه الملكة بمعاشرتها قسراً ، فقد كانت قوتها تكمن في ترفعها عن معاشرة الرجال . وذات ليلة أقيم حفل في بلاط ورمز ، حضره سيجفريد وزوجته . وتشاجرت برنهلد زوجة جونتر مع كريمهلد زوجة سيجفريد ، إذ كانت الأولى تتعالى على الثانية ، وتعتبرها زوجة لتابع زوجها ، فما كان من كريمهلد إلا أن عيّرتها بأنها كانت خليلة لسيجفريد ، وأن عليها أن تستحي من التعالي ، وهي التي دنست جسدها ، فلم تعد جديرة بأن تكون زوجة للمليك . وهنا يقع الانتقام لهذه الإهانة الشنيعة ، فيحتال هاجن تابع جونتر حتى يعرف من كريمهلد نقطة ضعف زوجها ، ويصيب من سيجفريد مقتلاً بأن يطعنه من الخلف . حينما كان سيجفريد في إحدى رحلات الصيد يتعقب صيده . ويسلب هاجِن كنوز كريمهلد فتعيش في فقر .

القسم الثاني من الملحمة يصور لنا كريمهلد وهي تعيش في حداد على زوجها . وفقر وحرمان ، وقد دامت تلك الحال ثلاثة عشر عاماً حتى خطبها إتزل Etzel ملك الهون . ولقد قبلت الزواج منه علّ هذا الزواج يتيح لها فرصة للانتقام من أعدائها . وانتقلت كريمهلد إلى قصر زوجها الجديد ، ثم دعت مواطنيها ، وكذلك الملك جونتر وتابعه الجبار هاجن . وقد فطن هاجن لما كانت تضمره كريمهلد من غدر ، وحاول أن يثني جونتر عن الذهاب ، لكنه لم يأبه لتحذيره ، وتوجه ملبياً الدعوة . وهناك قابله الملك

إتزل بما كان جديراً بملك مثله من الترحيب ، ولم يكن إتزل يدري بما أضمرته زوجته من الغدر . وما كاد شمل الحفل يلتئم حتى استُلّتْ السيوف ، وقَتلتْ كريمهلد عدوها هاجن بسيف زوجها سيجفريد . لكنّ المجزرة أسفرت أيضاً عن نهاية كريمهلد وأتباعها ؛ ولم يسلم من القتل سوى إتزل وبعض رجاله .

هذه الملحمة في صورتها التي تحدثْنا عنها قد رويت أحداثها بصور متعددة في أساطير أهل الشمال . فليست هذه الأساطير متفقة على رواية واحدة لهذه الأحداث ، ولا على ما تنسبه إلى أبطالها من فعال .

وترجع شهرة أغاني أهل الظلام في العصور الحديثة إلى أنّ الموسيقار الألماني الشهير ريتشارد ڤاجنر قد اتخذ منها موضوعاً لثلاث من مسرحياته الموسيقية ، قدم لها بمقدمة . فالمسرحية الأولى مكونة من قسمين هما المقدمة المعروفة بذهب الراين ، والفالكورة (وهي إحدى المخلوقات العجيبة التي كانت ثمرة لزواج كبير الآلهة وُتان من إلهة الأرض) . أما المسرحية الثانية فهي « سيجفريد » ، وأما الثالثة فهي « غسق الآلهة » .

ولم يستخدم ڤاجنر مادة الملحمة التي ذكرناها على النحو الذي وردت به في ملحمة أهل الظلام التي لخصنا وقائعها هنا ، بل أضاف إليها مادة أسطورية اقتبسها من أساطير أهل الشمال . وقد ربطت هذه الأساطير أنساب بعض الأبطال بالآلهة ، كما تدخلت في سير الأحداث آلهة وأنصاف آلهة ومخلوقات عجيبة . واتسمت آلهة هذه الشعوب الشمالية بالحماقة ، وأدى سوء تصرفها – في نهاية الأمر – إلى هلاكها ، وهو الأمر الذي ختم به ڤاجنر ثلاثيته ، فذكر نهاية هذه الآلهة في ختام المسرحية الأخيرة منها المسماة « غسق الآلهة » .

إن نشيد أهل الظلام قد انبثق عن تراث أسطوري قديم ، فجاء صورة لعصره ، وقد امتزجت فيه الأبطال بالآلهة ، وشاع فيه ما شاع في الأساطير

القديمة عند مختلف الشعوب من اعتقاد بالسحر ، وما يرتبط به من خوارق الأفعال. ولقد زاد من أهمية هذا التراث الأسطوري أنه لقي اهتماماً من الموسيقار ڤاجنر فاتخذ منه مادة لمسرحياته الموسيقية الشهيرة التي تُمثل كل عام على مسرح ڤاجنر في بيرويت بألمانيا ، كما تمثل في مختلف أنحاء العالم المتحضر ، وتحتل مكاناً بارزاً في دنيا الثقافة الرفيعة . وقد كان الكاتب الروسي الشهير تولستوي معاصراً لڤاجنر . وسخر من هذه الأعمال الموسيقية . ووصفها بأنها عقيمة الجدوى ، لكنّ الزمن أثبت أنه لم يكن على حق في هذا الرأي . فقد عاشت هذه الأعمال ، وتخطت نطاق حدودها القومية ، فأصبحت مادة الأساطير الألمانية مألوفة لكل من أحب موسيقى ڤاجنر ، وبهذا خرجت من نطاقها المحليّ إلى نطاق عالميّ .

٣ ـ ملحمة « أرض كليڤا » Kalevala :

هذه ملحمة أخرى من ملاحم أهل الشمال ، يعتبرها الفنلنديون ملحمتهم القومية . ولقد بقيت هذه الملحمة متوارثة في روايات شعبية متعاقبة خلال القرون حتى وقت متأخر ، إذ أنها لم تجمع بصورة علمية إلا في القرن التاسع عشر . لقد قام بجمعها شاعر فنلندي هو إلياس لينرت Elias Lonnrot ، ونشر الطبعة الأولى منها عام (١٨٣٥ ـ ٣٦) متضمنة ١٢,٠٧٨ بيتاً ، ثم نشر طبعة ثانية لها متضمنة ٢٢,٧٩٥ بيتاً في عام ١٨٤٩ .

ومنذ ذلك التاريخ شاع أمر هذه الملحمة ، وتُرجمت إلى العديد من اللغات ، كما قامت حولها مختلف الدراسات .

في هذه الملحمة حروب ، كذلك فيها مغامرات ، فهي تشبه في جوانب منها الإلياذة ، وفي جوانب أخرى تشبه الأوديسة ، لكنّ هناك فارقاً كبيراً في مستوى الشعر ، فالملاحم اليونانية تفوقها في روعتها ، كما أنها

تعبر عن حضارة أسمى بكثير من حضارة تلك الشعوب الشمالية ، التي تعكس ملاحمها حياتها البدائية الخشنة .

وقد ظهر أثر هذا الأدب الملحمي واضحاً في مختلف الفنون التي أبدعها الفنلنديون في العصور الحديثة . واشتهرت – بوجه خاص – نتيجة لما كتبه سيبيليوس Sibelius موسيقار فنلنـــده (١٨٦٥ – ١٩٥٧) من موسيقى حول بعض أساطيرها . ويرى إيريك بلوم Eric Blom أن موسيقى سيبيليوس حول هذه الأساطير تعتبر أهم ما كتبه من الموسيقى ذات الطابع القومي[١] .

أناشيد المغامرة في فرنسا Chansons de Geste :

ازدهر الأدب الفرنسي في العصور الوسطى . وكانت له ثمرات طيبة في مختلف فنون الشعر ، مما جعله يتفوق على آداب أوروبا ، ويؤثر فيها ، بما حفل به من آثار أدبية رفيعة . ويقسم دارسو الأدب الوسيط أدب فرنسا في العصور الوسطى إلى قسمين ، أدب الجنوب ، وأدب الشمال .

فأما أدب الجنوب فكان قوامه ذلك الشعر الغنائي الذي ازدهر في اقليم بروڤانس ، والذي تغنى به الشعراء الجوالون الذين كانوا يعرفون بالتروبادور Troubadours . هذا الشعر الغنائي ، الذي ذهب بعض المستشرقين إلى أنه تأثر في ظهوره وتطوره بالأدب العربي في الأندلس ، سواء منه الموشح أو الزجل . لا يعنينا هنا ، لأنه شعر غنائي ونحن هنا بصدد دراسة الشعر القصصي .

أما أدب الشمال فقد غلبت عليه الملحمة والقصة بوجه عام ، وظهرت به أنواع مختلفة من الشعر القصصي .

---

(١) Grove's Dictionary of Music & Musicians . Article « Sibelius ».

وأقرب الشعر القصصي الوسيط إلى فن الملحمة هو ما عرف عندهم بأناشيد المغامرة[1] Chansons de Geste .

لقد كانت هذه الأناشيد – في واقع أمرها – ملاحم تدور حول سير أبطال الحرب الذين عرفتهم فرنسا بوجه خاص ، خلال تلك الحقبة من تاريخها . وكان هؤلاء الأبطال يمثلون في نظر الشعب أسمى درجات الشجاعة الحربية ، والسمو الخلقي والتقوى . لقد كانوا يخوضون الحرب دفاعاً عن العقيدة المسيحية ضد أعدائها العرب . الذين كانوا على مقربة منهم في أسبانيا ، كما كانوا قابعين في الأراضي المقدسة ، يسيطرون على مدينة القدس التي جعل الصليبيون هدفهم الاستيلاء عليها ، وعدّ بعضهم ذلك مهمة مقدسة لا يجوز التخلي عنها .

إن قيام الدولة العربية الاسلامية قد فتح تاريخاً من الصراع الطويل بين الشرق والغرب . بدأ هذا الصراع بالهجوم على ممتلكات الدولة البيزنطية في الشرق الأوسط ، وشمال إفريقية ، ثم كان أن نجح العرب في اقتطاع ممتلكات بيزنطة في الشرق الأوسط وشمال إفريقية . ولم يقف الأمر عند هذا ، بل نجح العرب في الاستيلاء على قسم مهم من أوروبا هو أسبانيا ، واستولوا في تاريخ لاحق على جزر مهمة في البحر المتوسط ، منها صقلية .

إن سقوط أسبانيا في يد العرب عام ٧١١ كان مقدمة لأحداث سياسية وحضارية بالغة الأهمية . ولسنا هنا بحاجة لتأكيد الأهمية البالغة لوجود العرب في القارة الأوروبية . وما كان لذلك من أثر على نقل شتى المعارف والعلوم إلى ممالك أوروبا ، التي كانت شديدة التخلف ، إذا قيست بالعالم الإسلامي ، وما كان قد أشرق فيه من نور الحضارة والعرفان . لكنّ هذا الجانب البنّاء ، الذي تمخض عن رفع درجة العلم والعرفان في أوروبا ،

---

(١) كلمة Geste مشتقة من Gesta اللاتينية ، ومعناها « أفعال » ، فكأنما قصد بهذه الأناشيد أنها أشعار تقص أفعال الأبطال ، وتتحدث بتاريخهم .

لم يكن ثمرة لاتصالات سلمية ، بنيت على التعاون الفكري ، والتعليم والتعلم . إنه – على العكس من ذلك – قد تم في ظروف عاصفة ، كثيراً ما سادها العنف ، والصراع الحربي المرير . إن استيلاء العرب على الأندلس ، ثم توغلهم في جنوب فرنسا ، قد خلق جواً يسود فيه الصراع ، ومثل هذا الجو يصلح لظهور شعر الملاحم ، الذي يدور حول بطولة الأبطال ، وأخلاق الرجال ، والموت في سبيل العقيدة والمبدأ .

ولقد ازداد الصراع بين الشرق والغرب احتداماً حين قامت الحروب الصليبية ، وتمثلت في حملات توجهت إلى الشرق ، مُهاجمة بلاد الشام ومصر ، وامتدت على حقبة من التاريخ بلغت قرنين من الزمان (١١٠٠ – ١٣٠٠) . ولقد خلقت هذه الحروب أجواء ملحمية ، فاض فيها شعور الحماس للحرب والمغامرة ، ممتزجاً بالحماس الديني ، فنهض الأدب للتعبير عن هذا المشاعر ، وقدم للناس ما كانوا يحبون سماعه من أدب قصصي ملحمي .

وقد بقي من « أناشيد المغامرة » هذه نحو مائة نشيد ، وصلت إلينا في صور مخطوطة يتراوح زمانها بين القرنين الثاني عشر والخامس عشر .

ويرى المختصون بتاريخ الأدب الوسيط أن هذه الأشعار أو الأناشيد الملحمية تمثل بدايات فن الملاحم في الأدب الفرنسي ، وأنها تمثل صياغة جديدة لأصول أقدم ، كما هو الشأن في أكثر الملاحم المعروفة . أما زمن نظم هذه الملاحم فيبدأ من القرن الحادي عشر ، ثم يبلغ هذا النوع الأدبي قمة تطوره خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر . وقد امتد ظهوره إلى أوائل القرن الرابع عشر[١] .

ويتراوح طول هذه الملاحم ما بين ألف بيت وعشرين ألف بيت ،

---

(١) Chansons De Geste. (In : The Oxford Companion to French Literature, by Sir Paul Harvey & J E. Heseltine.

لكنّ كثرة هذه الملاحم كانت وسطاً بين هذين الطرفين المتباعدين ، إذ كان عدد أبياتها يتراوح ما بين ثمانية آلاف وعشرة آلاف بيت .

أما بالنسبة لأصل هذه الملاحم فهناك خلاف بين المختصين في آداب القرون الوسطى الأوروبية .

يرى جاستون پـاري[1] Gaston Paris (١٨٣٩ – ١٩٠٣) أنّ هذه الملاحم قد سُبقت بأناشيد ملحمية كانت تسمى Cantilènes ، وأنّ هذه الأناشيد كانت معاصرة للأحداث التي وصفتها ، ثم تأثرت بتراث جرماني تقليدي وشعبي . فعلى هذا الأساس تكون هذه الأناشيد ثمرة لتراث شعبي أو عائلي، أضاف إليه أو طوره خيال الشعراء ، وذلك ليلبّوا حاجـة شعبية لسماع مـا هو بطوليّ أو عجيب . ويؤكد پاري الأثر الجرماني في هذه الأعمال بقولـه : « إنها روح جرماني في صورة رومانسية[2] » .

وهناك رأي آخر قال به جوزيف بيدييه Joseph Bédier (١٨٦٤ – ١٩٣٨) في أوائل القرن العشرين ، ذهب فيه إلى أنّ هناك مبالغة في القول بأنّ هذه الملاحم قامت على تقاليد موروثة أو أصول تاريخية . وهو يعترض على القول بأصل جرماني لهذه الملاحم ، وعنده أنها لا تتجاوز كثـيراً اختراع الشعراء والمنشدين المتجولين ، الذين تناولوا قصصاً ذكرها الرهبان للحجاج الذين كانوا يزورون الأضرحـة المرتبطة بذكرى الأبطال ، وكانت هذه الأضرحة تقع على طريق الحج . وكانت قصص الرهبان هذه

---

(١) كان علماً من أعلام الدارسين لحضارة القرون الوسطى ، وشغل منصب أستاذ تاريـخ الأدب الفرنسي الوسيط في الكوليج دي فرانس أربعين عاماً .

(٢) Rey : The Background of the Romance Epic, P. 207.

مقتبسة من الحوليات اللاتينية أو من حياة القديسين أو من خيال الرهبان أنفسهم[١] .

إن القول بأثر جرماني في تطور أناشيد المغامرة الفرنسية يرجع إلى أنّ أناشيد البطولة كانت شائعة بين الشعوب الجرمانية منذ وقت مبكر ، يرجع إلى ما قبل ظهور المسيحية . ومن الممكن أن غزاة نورمانديا من الڤيكنج **Viking** ، أو الألمان من الإمبراطورية الرومانية المقدسة هم الذين قدموا المثل الأول لشعراء الملاحم الفرنسيين . لكن لا توجد أية أدلة مادية أو وثائق مكتوبة تؤيد هذا القول . وعلى هذا فسيبقى القول بالأثر الجرماني في ظهور شعر الملاحم الفرنسي مجرد افتراض[٢] .

أما القول بتأثير الأوضاع الحضارية المعاصرة على تطور هذا الفن فلا يحتاج إلى دليل . لقد نضج فن الملاحم في الأدب الفرنسي قبيل بداية القرن الثاني عشر ، فكان بذلك معاصراً لبداية الحروب الصليبية وما أشاعته في أوروبا من حماس . وكانت اللغات الرومانسية التي تفرعت عن اللاتينية قد بلغت في ذلك الزمن درجة واضحة من الاستقلال عن اللغة الأم ، وأصبح قراء اللاتينية قلة بالقياس إلى الجماهير الشعبية الكبيرة التي كانت تتكلم باللغات الرومانسية[٣] .

يضاف إلى ذلك أنّ الحكام الإقطاعيين الذين كانوا يقودون الهجوم على العالم الاسلامي كان لديهم قدر من وقت الفراغ ، وأحبوا أن يستمعوا إلى لون من الشعر يمجد الجهود التي كانوا يبذولونها في خدمة العقيدة المسيحية ، وكان هؤلاء قد بدءوا يأخذون عن الشرق وحضارته ألواناً من الحياة المترفة في القصور الباذخة .

---

(١) انظر مادة Chansons De Geste التي سبقت الإشارة إليها .

(٢) J. M. Cohen : A History of Western Literature. Cassell , London, 1961 . P. 19.

(٣) المصدر السابق ، ص ١١ .

كذلك أُنشئت في أوروبا إبان تلك الحقبة أديرة ذات تنظيمات ، عاونت على بعث الحياة في ثقافة عصرها . لقد أصبحت الأديرة مراكز للعرفان ، وراعية للفنون ؛ وكانت البِيَعُ تنتسب إلى قديسين . وكثيراً ما كانت الأديرة أو البيع تدّعي حيازتها لمخلفات موروثة عن هـؤلاء القديسين أو غيرهم من عظام الرجال . وكان القائمون على الأديرة والبيع يعملون على نشر فضائل هؤلاء الرجال ، والتغنّي بها . وكان بعض هذه الأديرة يحتل مواقع حساسة على طرق الحجاج إلى المزارات المقدسة . وهكذا شجعت هذه الأديرة على كتابة أشعار كثيرة تقص حياة هؤلاء الرجال ، وتروي ما يُنسَب إلى القديسين ومخلفاتهم من المعجزات . وقد عظم شأن هذه الأديرة ، واشتهرت بما قامت به من أعمال ثقافية منبثقة من التقوى[1] .

إنّ هذه الأديرة التي انشئت في القرنين الحادي عشر والثاني عشر كانت قوة محرّكة للإبداع الأدبي[2] . ولقد كانت تهدف من وراء ذلك إلى إثارة الحماس للاستيلاء على بيت المقدس ، وكذلك لمقاومة العرب والإسلام في الأندلس . وكان الشعر الذي يتغنى بالقديسين أو ببطولـة الأبطال ، ويُنشد في بلاط أمراء الإقطاع أو أمام العامة من الوسائل الناجعة في إنجاح هذه الغايات .

لقد نظم هذه الملاحم شعراء فرنسا الأوائل الذين ظهروا في الشمال ، وكان يُطلق عليهم لفظ Trouvères . وكانت هذه الأناشيد الملحمية تُلقى بمصاحبة آلة وترية صغيرة من فصيلة القيولا ، ويقوم بإنشادهـا منشدون محترفون يُطلق عليهم لفظ Jongleurs . وأحياناً كان الشعراء أنفسهم

---

(١) Agapito Rey : The Background of the Romance Epic . (In Stallknecht & Frenz. Comparative Literature) . P. 209 .

(٢) L . Cazamian : A History of French Literature . Oxford University Press, 1960, P. 13.

يتولون إنشاد أشعارهم[1] سواء في قصور السادة الاقطاعيين أو أمـــام جماعات المستمعين الذين يلتقون بهم إبان طوافهم في أنحاء البلاد.

ونحن لا نعرف شيئاً عن شعراء القرن الثاني عشر الذين أبدعوا هذه الملاحم، فهم من هذه الناحية مجهولون شأنهم شأن المهندسين الذين أقاموا الكاتدرائيات الشامخة[2].

ولا بد لناظم مثل هذا الشعر أن يكون عارفاً بالكتابة، ولهذا يُفترض أن هؤلاء الشعراء كانوا من المشتغلين بالكتابة الديوانية أو من أبناء النبلاء، ذلك لأن هذه الملاحم الطويلة لا يمكن نظمها بدون الاستعانة بالكتابة. كما أنه يفترض أن المنشدين كانوا يحفظون هذه الأشعار من نصوص مكتوبة. ومع ذلك فلا بد من القول بأن هذا الشعر لم يُنظم لكي يقرأ، بل ليُنشد بمصاحبة آلة موسيقية بسيطة[3]. ولقد أدى تعدد المنشدين، والإقبال على الاستماع إلى ما ينشدون إلى أن ظهرت روايات متعددة للقصة الواحدة. كما توسع الشعراء في القصص المعروفة، فبعضهم كان يرجع بالقصة إلى الوراء، فيعالج فيها طفولة البطل، وبعضهم كان ينظم الشعر الذي يصور استمرار البطولة في أسرة البطل بعد وفاته، فيقص ما صنعه أبناؤه وأحفاده. وهنـــاك ملاحم كانت تمثـــل حلقات اتصال بين الملاحم التي اشتهرت، فتصطنع الوسائل التي تربط بين أحداث ملحمة وملحمة أخرى. وقد قسم دارسو الأدب الوسيط هذا التراث الملحمي إلى سلاسل مترابطة، أشهرها تلك السلسلة التي تدور حول بطولة شرلمان، وهي الموضوع الذي تقصه أقدم الملاحم وأجملهـــا وتعرف بنشيد رولان.

هذه الملاحم التي نشأت من وحي الظروف السياسية والاجتماعية

---

(١) المصدر السابق.

(٢) Cohen : A History of Western Literature, P. 13.

(٣) L. Cazamian : A History of French Literature, P. 13.

لا ترتبط بصورة واضحة بالتراث الكلاسيكي . إنها لا تشبه في تقاليدها الفنية ملاحم هوميروس أو ملحمة ڤرجيل . ومع ذلك فقد كانت الإنيادة لڤرجيل وكذلك ملحمة فرساليا للوكان وملحمة ستاتيوس Statius عن مدينة طيبة (Thebais) معروفـــة لشعراء القرون الوسطى. وقد ذهب البعض إلى حد مقارنة بعض فقرات من نشيد رولان بنظائر تشبهها في الإنيادة[١] ، لكنّ الشبه غير واضح، وأكثر ما يمكن افتراضه في هذا المقام هو أن ناظم نشيد رولان كان على شيء من المعرفة بالإنيـــادة[٢] .

ومع أن هذه الملاحم الفرنسية تدور حول أبطال عرفهم التاريخ ، فهي بعيدة كل البعد عن الدقة في رواية التاريخ . إنها لا تُعد مصدراً تاريخياً لما ترويه من أحداث ، لكنها تلقي ضوءاً على العادات والمشاعر ، والثياب والسلاح في العصر الذي تتحدث عنه[٣] .

وإذا أردنا أن نبحث في النماذج البشرية التي صورتها هذه الملاحم وجدناها قد اقتصرت على القليل من هذه النماذج ، فهناك دائماً شخصية البطل الشجاع ، والخائن ، والعدوّ المتوحش ، وهي صور تتكرر في كثرة هذه الملاحم . وربما أدخلت في هذه الملاحم بعض العناصر الوهمية لتنويع الأحداث .

هناك أيضاً فارق جوهري بين هذه الملاحم وبين ملاحم هوميروس وڤرجيل . ففي هذه الملاحم الكلاسيكية يختلط الرجال والآلهة في المعارك . إن أبطال الحروب كانوا آلهة أو رجالاً من سلالة آلهة . فأخيل وإينياس

---

(١) Cohen : A History of Western Literature, P. 15.

(٢) المصدر السابق – وانظر ايضاً :
Cazamian : A History of French Literature, P. 15 .

(٣) Article (Chansons De Geste). Oxford Companion to French Literature.

وغيرهما من أبطال الملاحم ، إن لم يكونوا آلهة ، فقد صُوّروا على أنهم من سلالة آلهة ، ونُسبت إليهم قوى خارقة للطبيعة . لكنّ أبطال ملاحم العصر الوسيط من أمثال رولان والسيّد وغيرهما هم رجال حقيقيون ، لا يرتبطون بأي أصل أسطوري ، عاشوا وماتوا كغيرهم من الرجال ، ولم تحدث المعجزات في حياتهم ، كما أن موتهم لم يقترن بخوارق الآيات[١] .

ومهما يكن فمن الممكن القول بأن شعر القرن الثاني عشر قد احتوى منذ مطلع حياته عناصر أساسية أصبحت راسخة في تراث الشعر الأوروبي ، هي البطولة ، والحب ، وعبادة الله ، والبحث عن المجهول ، وقدر من التعبير عن عواطف الشاعر ونزعاته[٢] .

نشيد رولان La Chanson de Roland :

يعتبر نشيد رولان أروع الملاحم الفرنسية التي عرفت بأناشيد المغامرة ، وذلك برغم أنه أقدم ما وصل إلينا من هذه الملاحم . وتحتفظ مكتبة البودليان بأكسفورد بأقدم مخطوطة لهذا النشيد ، يرجع تاريخ كتابتها إلى ما بين عامي ١١٤٠ ، ١١٥٠[٣] . أما تاريخ نظم هذه الملحمة فيرجع إلى أوائل القرن الثاني عشر ، وهذا هو التاريخ الذي ترجحه كثرة الباحثين المختصين . لكنّ الصورة التي نملكها لهذه الملحمة قد لا تمثل أول صورة منظومة للقصة التي يحكيها نشيد رولان ، فقد جاء في إحدى حوليات التاريخ الفرنجي المنظومة أن منشداً يُـدعى تايفير Taillefer أنشد نشيد

---

(١) Agapito Rey : The Background of the Romance Epic, 208 - 9.

(٢) Cohen : A History of Western Literature, P. 12.

(٣) L. Cazamian : A History of French Literature, P. 14.
The Oxford Companion to French Literature. (Ar. La Chanson De Roland).

رولان وأوليفير (صديق رولان) أمام الملك وليم الفاتح في ميدان هيستنجز Hastings [1] . لكن هذا النشيد الذي تشير إليه هذه الحوليات ليس نشيد رولان المشهور الذي نحن بصدد الحديث عنه هنا ، بل لعله صورة منظومة سابقة لقصة رولان . وعلى هذا فالقصة مأخوذة بدون شك عن مصادر أقدم ، وهي تتضمن إشارات متعددة إلى ملحمة تروي تاريخ الفرنجة عنوانها Gesta Francorum [2] .

لكن هذا النشيد – في واقع أمره – بُني على أساس غير تاريخي ، أو هو بعبارة أصحّ مزج بالتاريخ قدراً وافراً من الأساطير . خلاصة قصة النشيد أن شرلمان قضى سبع سنوات في أسبانيا حيث فتح معظم أراضيها التي كانت إذ ذاك في أيدي العرب ، فيما عدا سرقسطة التي كان لا يزال يسيطر عليها ملك عربي يدعى (مرسيل) ؟ . ويعمد هذا الملك العربي إلى حيل خادعة ليخرج شرلمان من أسبانيا . وينقسم مستشارو شرلمان إلى قسمين ، ويكون رولان ممن ينصحون الملك برفض ما عرضه الملك العربي . أما جانيلون فينصح بقبوله . ويتغلب رأي جانيلون فيغضب رولان ، ثم يقترح على الملك أن يكون جانيلون هو الذي يحمل شروط القبول إلى ملك العرب ، وهي مهمة خطيرة ، لأن هذا الملك كان غادراً ، وكثيراً ما قتل السفراء . ويغضب جانيلون من اختياره لهذه المهمة الخطيرة ، لكن الأمر ينتهي به إلى الذهاب ، وهناك يتآمر مع الملك العربي على الإيقاع برولان ، فيتيح لجيش العرب أن يقضي على مؤخرة جيش الفرنجة ، تلك التي كان على رولان أن يقودها وقت الانسحاب . لقد عُين رولان قائداً لعشرين ألف جندي كانت تتكون منهم مؤخرة جيش شارلمان . ويعبر الجيش جبال البرانس ، وهناك يطبق على مؤخرة الجيش أربعمائة ألف جندي

---

(١) Cohen : A History of Western Literature, P. 15.

(٢) المصدر السابق ، ص ١٦ .

في شِعب رونسڤال . وينصح أوليفير صديقه رولان أن ينفخ بوقه مستنجداً ببقية الجيش ، لكنّه يرفض . ويجتمع حول رولان عدد من الرفقاء يظهرون بسالة عظيمة ، لكنّ الجيش يُقضي عليه في النهاية . وفي آخر موقف من مواقف الكفاح لا يبقى على قيد الحياة من جيش رولان سوى ستين رجلاً . وهنا ينفخ رولان بوقه مستغيثاً بالإمبراطور وجيشه . ويكون وقت الاستغاثة قد تأخر كثيراً ، فقبل أن يقترب شرلمان من ميدان المعركة يكون من بقي على قيد الحياة من جيش رولان أربعة أفراد ، أصيبوا بجراح بليغة . وينتقل النشيد إلى تصوير كلمات الوداع التي تفوه بها رولان وصديقه أوليفيير ، والأسقف المحارب تروپان . وتُسمع دقات طبول الجيش الفرنسي ، في حين يرقد رولان ووجهه صوب الأعداء ، أما روحه فيحملها جبريل والقديسون إلى السماء .

ويقبل شرلمان فينتقم للقتلى ، ويشتت شمل الجيش العربي ، ويدخل سرقسطة . وتقدم لنا الملحمة بعد ذلك صورة من صور الحب ، إذ أن أود خطيبة رولان وشقيقة أوليفيير تسقط ميتة حينما تعلم بوفاة خطيبها البطل . أما الخائن جانيلون فيلقى عقاباً صارماً ، ويُقَطّع إرباً .

أما الوقائع التاريخية وراء هذه القصة فترجع إلى أيام عبد الرحمن بن معاوية ، المعروف بعبد الرحمن الداخل ، ذلك الأمير الأمويّ الشجاع الذي أهّلته شجاعته لأن يُلقّب بصقر قريش . لقد تألّب على هذا الأمير كثير من الأمراء حاربهم تباعاً حتى دان له ملك الأندلس . وكان من بين هؤلاء رجلان هما سليمان الأعرابي وحسين بن يحيى الأنصاري اللذان ثارا بسرقسطة . وقد أقيم حسين الأنصاري والياً على سرقسطة ، في حين توجه سليمان الأعرابي إلى ملك الفرنج شارلمان (قارلة) محرضاً إياه على غزو الأندلس ، فاستجاب شارلمان الذي كان يطمع في انتزاع الأندلس من حكامها العرب ، وعبر جبال البرانس في ربيع عام ٧٧٨ على رأس جيش من الفرنسيين والألمان واللومبارديّين . وقد استولى على بنبلونة ،

وحاصر سرقسطة . لكنه سمع بقيام ثورة في سكسونيا فقرر العودة إلى بلاده . وبينما كانت مؤخرة جيشه تعبر جبال البرانس فاجأها جيش من البشكنس (Basques) ، في شعب رنشفالة (Roncesvalles) وقضى عليها[1] .

هذه هي الوقائع التاريخية التي تحولت – على مر الزمن – إلى ملحمة أسطورية . وقد اشتهرت هذه القصة التي تتحدث عن انتصارات شارلمان على العرب خلال القرن الحادي عشر الميلادي وهذا طبيعي فهو القرن الذي بدأت فيه الحروب الصليبية ، وما صحبها من حماس ديني . بل إن بعض الباحثين قد ذهب إلى أن نشيد رولان نظم في الأصل من أجل الدعاية للحرب ، في وقت فقد فيه نبلاء انجلترا وفرنسا اهتمامهم بحرب الشرق[2].

واشتهر بعد ذلك ملاحم أسطورية أخرى من بينها تلك الملحمة التي تنسب إلى شرلمان رحلة خرافية قام بها إلى القسطنطينية والقدس[3] .

وليس يعرف على وجه التحقيق من الذي نظم نشيد رولان ، فهو كغيره من أناشيد المغامرة بقي مجهول المؤلف . حقاً لقد اختتم النشيد بذكر أحد الأسماء ، كما يلي :

« هنا ينتهي النشيد ، فقد تعب ترولدوس Turoldos »[4] . فمن هو ترولدوس هذا ؟ هل هو مؤلف النشيد ؟ وإن كان هو المؤلف فمن

---

(١) Oxford Companion to French Literature. (Ar. Chanson De Roland) .
وانظر أيضاً : عبد العزيز سالم : تاريخ المسلمين وآثارهم في الاندلس . بيروت ، ١٩٦٢ . ص ٢٠٢ – ٢٠٣ .

(٢) Cohen : A History of Western Literature, P. 16 .

(٣) Rey : The Background of Romance Epic , P, 209 - 210 .

(٤) Cohen : A History of Western Literature, P. 15.

عساه يكون؟ أم أنه هو المصدر الذي نقل عنه الشاعر وقائع القصة؟ أم أنه مجرد ناسخ؟ كل هذه أسئلة لا يستطيع الباحثون أن يجيبوا عليها.

ومع ذلك فالنشيد – بدون شك – من صنع شاعر ملهم إذ يتجلى فيه « مقدرة ممتازة على البناء الفني، وبراعة في تناول موضوع يجمع بين القوة الدرامية والفخامة الملحمية[1] ».

في هذه الملحمة نلتقي بحضارة أسمى من تلك الحضارات التي عبرت عنها ملاحم أهل الشمال، ولا عجب في ذلك، فأحداث ملاحم أهل الشمال تتحدث عن تاريخ أسبق. إن نشيد رولان يعبّر عن حضارة اصطبغت بالعقيدة المسيحية، وقامت على أساس نظام إقطاعيّ متطور. وفي هذه الملحمة قيم روحية قد ارتفع شأنها بين الناس. حقاً إنها تعبر عن لون من التعصب الديني المتطرف، لكن هكذا كانت الروح التي سيطرت على الآداب والفنون إبان القرون الوسطى، وبخاصة في أوروبا. في هذه الملحمة بطولة تتجلى في أعمال رولان ورفاقه. وفيها إيمان يتجلى في التحمس للعقيدة الدينية والموت دفاعاً عنها. وفيها الغرور المتطرف الذي كان طابعاً لفرسان ذلك الزمان، حيث أن رولان أبى أن ينفخ بوقه مستغيثاً، وظل يحارب إلى أن أفنى جيشه، ثم اضطر إلى الاستغاثة بعد أن فات الأوان. وفيها الرقة، حيث يبكي الملك شرلمان وأتباعه في موقف الحزن على أبطالهم الذين ماتوا دفاعاً عن العقيدة والشرف. هناك الحب الوفيّ يتجلى بصورة موجزة في موت أود حزناً على خطيبها رولان. هناك البطولة الخارقة في الحرب، وفي مواجهة الموت، إذ يحزن رولان على إخوانه القتلى، مع أنه هو أيضاً كان قريباً من الموت، ويحملهم إلى الأسقف المحتضر، حيث يباركهم بأنفاسه اللاهثة، قبل أن يسلم الروح.

---

(١) Gazamian : A History of French Literature, P. 15.

وفي النشيد أيضاً شخصيات متنوعة ــ إلى جانب شخصية البطل ــ منها شخصية الأسقف تورپان الذي كان شجاعاً في الحرب ، وشخصية الخائن الذي باع بلاده . ولقد أحسن الشاعر تصوير هذه الشخصيات . هناك أيضاً تمجيد الأخلاق ، ونوع من الإيمان بتدخل القدر . فشرلمان ورولان كانا قد توجسا خيفة من الخيانة ، لكنهما اختارا أن يتبعا طريقهما المقدور ، فاستسلما للمشيئة الإلهية ، موثرين عدم التخلّي عن هدف رفيع من جراء مخاوف لا يجدر الالتفات إليها[١] .

ولغة هذه الملحمة تغلب عليها البساطة . وهي قليلاً ما تستخدم أساليب البلاغة . ويندر فيها وصف الطبيعة لكنها تكثر من وصف الجيوش وصراع الأبطال. وموسيقى الشعر رتيبة إلى حد بعيد . لكن نشيد رولان ــ على أية حال ــ جدير بالمركز الذي يحتله في تاريخ الأدب الفرنسي . إنه الأثر الأدبي الأول الذي تفتتح به دراسة هذا الأدب ، فهو المقدمة الأولى لأدب عظيم ، يحمل إرهاصات بما حققه هذا الأدب ، بعد أن اكتمل تطوره . إنه عمل ملحمي أسطوري يستند إلى أساس تاريخي ، « ويلخص ببساطة تتسم بالنبل صورة عبقرية قومية كانت توشك أن تدخل دورها الواعي[٢] » .

ملحمة السيّد El Cid :

تدور هذه الملحمة حول شخصية تاريخية معروفة ، وتمثل أهم أناشيد المغامرة في أسبانيا ، تلك التي تأثرت في نشأتها بأناشيد المغامرة الفرنسية ، وهي المصطلح الذي اختار الفرنسيون إطلاقه على ملاحمهم في القرون الوسطى .

تدور هذه الملحمة حول مغامر أسباني يُدعى رودريجو دياز دي ڤيڤار

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٦ .

Rodrigo Diaz de Vivar . وتبدأ حوادثها نتيجة لأن الملك ألفونسو السادس ملك كاستيليا قد نفى السيّد من بلدته ، وهنا يضطر للقيام بمغامرات متعددة يسعى من ورائها إلى كسب قوته عن طريق الغزو ، وكذلك كان يهدف إلى أن يظفر بمكان يستقر فيه هو وأتباعه . ومن المعروف أن هذا السيد حارب في صف أمير سرقسطة الذي كان من مسلمي الأندلس . ونجح السيّد – قبل وفاته ببضعة أعوام – في الاستيلاء على بلنسية ، عام ١٠٩٤ ، وكان له أثره في مقاومة غزو المرابطين للأندلس[١] .

تلك بعض الحقائق التاريخية التي تناولتها هذه الملحمة . وهناك مادة أسطورية تضمنتها ، تدور حول انتقام السيّد من أميرين كانا زوجين لابنتيه ، لإهانة ألحقها هذان الأميران بهما[٢] .

تنقسم الملحمة إلى قسمين لا رابطة بينهما . فأما أول القسمين فيدور حول نفي السيّد ، ومغامراته ثم استقراره في بلنسية ، وخطبة بناته لبعض الأمراء . وأما القسم الثاني فهو الذي يصور انتقام السيّد ممن أساؤوا إلى بناته . هذه الملحمة قريبة العهد من البطل الذي عُنيت بتصوير حياته ، فقد نظمت عام ١١٤٠ ، في حين أن وفاة البطل كانت في عام ١٠٩٩ . من هنا نجد أن هذه الملحمة تتسم بالواقعية في كثير من جوانبها . إنها لا تنطوي على ذلك ذلك القدر الكبير من الخيال الأسطوري الذي نراه في نشيد رولان . هنا تتحدث الملحمة عن بطل تاريخي ، وعن أشخاص آخرين ارتبطوا به ، وكانوا ممن عرف التاريخ أسماءهم وأخبارهم . إنّ الوقائع في الملحمة تساير التاريخ إلى حد بعيد ، وتدور على أرض من الواقع[١] ، فقلما يخطىء ناظمها فيما يورده من معلومات جغرافية . ولقد استمدت هذه الملحمة واقعيتها من أمور متعددة ، منها قرب زمان نظمها من زمن الحوادث التي صورتها ،

---

(١) Gerald Brenan : The Literature of the Spanish People, P. 56.

(٢) انظر موجز تلك الوقائع في المصدر السابق ، ص ٥٧ .

وعلى العكس من ذلك ملحمة رولان التي صورت أموراً وقعت قبل زمان نظمها بما يقرب من أربعة قرون ، فكانت بذلك تتحدث عن تاريخ بعيد طغت عليه الأساطير ، ولونه التعصب الدينيّ في أقصى درجاته . لقد كان السيّد يعرف العرب ، وقد حارب أحياناً في صفوفهم ، كما أنه هاجمهم في أحيان أخرى . وقد ظفر بأنصار من بين العرب ، في بعض الأحيان ، كما أنه أيضاً جرت بينه وبينهم حروب وخصومات . فالمسلمون في هذه الملحمة قد صُوروا أناساً عاديّين ، لا يختلفون عن غيرهم من الناس ، أما في ملحمة رولان فقد صُوروا على نحو جعلهم أشبه بالوحوش منهم بالآدميين ، ووُصفوا بأنهم من عبدة الأوثان . إنّ ملحمة السيّد تخلو من ذلك التعصب الذي سيطر على روح الشعوب الأوروبية إبان الحروب الصليبية ، ومن هنا لم تصور الملحمة بطلها السيّد على أنه غاز يحمل الحسام محارباً في سبيل الدين ، وينشر الفزع بين أعدائه متقرباً بذلك إلى الله . كل ما في الملحمة من صراع يدور حول الأرض والغنائم . فالسيّد يسعى ليكسب أرضاً ، أو ليظفر ببعض الغنائم التي يستعين بها هو وجنوده على العيش . ونراه في أحد المواقف يدعو زوجته وبناته لينظرن إليه من إحدى القلاع وهو يخوض غمار الحرب ، حتى يشهدن ألوان المشقة التي يعانيها في الحصول على الرزق . إنّ بطولة السيّد تقوم على المغامرة في سبيل مصالح دنيوية ، وتخلو من تلك المذابح التي أحبّت بعض الملاحم أن تضفي عليها طابعاً دينياً ، وقداسة تبرّر وقوعها .

ونحن نرى البطل في القسم الخرافي من الملحمة ينازل صهريه ، ويهزمهما على أرض المعركة ، لكنه لا يريق دماءهما ، وإنما تكون هزيمة الأميرين على هذا النحو انتقام فارس غير متعطش للدماء . إنّ الرجال في ملحمة السيّد قد صُوروا في نطاق الواقعية التاريخية ، كما حفلت هذه الملحمة بصور الحياة في الأندلس ، بعد أن مضى على الحكم العربيّ فيها أكثر من ثلاثمائة عام . وإذا كان لنا أن نلتمس لهذه الملحمة مثيلاً في ملاحم العصر الكلاسيكي ، فهي من نوع ملحمة فرساليا لشاعر الرومان لوكان ، فقد

شابهتها في تصويرها لوقائع من التاريخ ، وفي خلوها من خوارق الأحداث . وقد اتسم أسلوب هذه الملحمة بالجفاف ، فهي خالية من المحسنات اللفظية ، وقلما تستخدم الصفات لتعميق أثر الشعر . ويندر فيها وصف الطبيعة ؛ وتكاد كل روعتها تُستمدّ من أسلوبها الواقعي[1] .

الملاحم قبيل عصر النهضة :

ذكرنا أن القرن الثاني عشر شهد ازدهار فن الملاحم في فرنسا ، كما تحدثنا بشيء من الإيجاز عن الأسباب التي دفعت إلى ذلك . لقد كانت أناشيد المغامرة الفرنسية فنّاً ملحمياً جديداً ظهر في ظروف القرون الوسطى ، وانبثق من أحداثها . هذا النوع من الملاحم يختلف عن ملاحم الشمال التي التمست أحداثها في ماض قديم ، وإن كانت قد صيغت إبان القرون الوسطى .

ولقد بدأ هذا الفن الملحمي يضعف في فرنسا منذ القرن الثالث عشر . لقد تضاءل الشعر الملحمي ، وأصبح مجرد منظومات تروي حياة الفرسان **Chevalries** ، على أساس أسطوري . ولقد كان شارلمان ذاته موضوعا لعدد من قصص الفروسية تلك، ومنها قصة منظومة، بقيت أجزاء منها، تدعى Mainet . وتتحدث القصة عن طفولة شارلمان ، حين طردته زوجة أبيه فلجأ إلى المسلمين في الأندلس ، وعاش بينهم باسم مستعار هو مينيه Mainet إلى أن بلغ سن الشباب فعاد إلى فرنسا ، ومثل هذه الأساطير لا تستند إلى واقع تاريخيّ .

ولقد شهد مطلع القرن الرابع عشر مولد ملحمة عظيمة باللغة الإيطالية هي الكوميديا الإلهية لدانتي ، لكنّ هذه الملحمة تمثل لوناً جديداً من الملاحم ، فهي ليست من نوع الملاحم الحماسية التي تحدثنا عن عدد منها ، بل هي لون جديد من الشعر الملحمي ، كان دانتي أول من نظمه من شعراء أوروبا .

---

(١) المصدر السابق ، ص ٥٩ .

لكنا نؤثر إرجاء الحديث عن هذه الملحمة إلى موضع آخر ، نتناول فيه الملاحم الأدبية .

ولقد نظم پترارك[1] ملحمة باللاتينية بعنوان أفريقيا قصّ فيها جانباً من الصراع بين روما وقرطاجنة . وكانت هذه الملحمة باللغة اللاتينية ، وقد انصرف الشاعر عنها قبل أن يكمل نظمها . وتوصف هذه الملحمة بأنها عمل فاشل ، ذلك لأنّ الشاعر قد حاول فيها تقليد ڤرجيل تقليداً حرفياً في فنّه وأسلوبه وعباراته ، فجاء عمله فاشلاً وخلا من العبقرية الخلاّقة[2] .

ونظم بوكاتشو[3] أول ملحمة باللغة الإيطالية بعد دانتي ، تلك هي تسيدا Teseida وتدور حول بطل يوناني أسطوري يدعى Theseus وهي عمل أدبي قليل الشأن ، حاول به محاكاة ڤرجيل ، وذكر أنّه بدأ كتابته وهو جالس في ظلال قبر ڤرجيل[4] .

مثل هذه الأعمال استمدت موضوعها من الآداب الكلاسيكية القديمة ، أو من تاريخ اليونان والرومان ، وسعى أصحابها إلى اقتفاء آثار الكلاسيكية في الشكل والموضوع وأساليب الأداء . وكان هذا متمشياً مع طلائع النهضة التي بدأت آثارها تتجلى في بعث الآداب الكلاسيكية ، وإن كان أدباء النهضة قد كادت معرفتهم باللغات القديمة تقتصر على اللاتينية دون اليونانية .

كذلك انتقل إلى إيطاليا تأثير الملاحم الفرنسية الوسيطة ، فتحولت سلسلة قصص رولان إلى مجموعة من الأساطير يقوم فيها فرسان المائدة المستديرة

---

(١) Petrarch من كبار أدباء إيطاليا في القرن الرابع عشر . عاش بين عامي ١٣٠٤ ، ١٣٧٤ . وقد تأثر بالآداب الكلاسيكية تأثراً عميقاً ، وجمع مكتبة كبيرة حوت كثيراً من كتب التراث الكلاسيكي ، وظهر أثرها واضحاً في أعماله.

(٢) Gilbert Highet : The Classical Tradition, P. 85, 86.

(٣) Boccaccio من كبار أدباء إيطاليا إبان القرن الرابع عشر . عاش بين عامي ١٣١٣ ، ١٣٧٥.

(٤) Gilbert Highet : The Classical Tradition, P. 90.

بمختلف أنواع المغامرات الخيالية ، الخاوية من أي علاقة بالتاريخ[1] .

ولقد جُمعت من هذه القصص مجموعة منثورة أعدها اندريا دا بربرينو[2] Anderea da Barberino ، وجعل عنوانها « ملوك فرنسا »[3] . فكأنه بهذا حسب تلك الأساطير من التاريخ .

وشهدت أسبانيا في القرن الرابع عشر عملاً يتصل بملحمة السيّد وحياته يعرف بنشيد رودريجو ، لكن هذا النشيد لا يعدو أن يكون حولية منظومة تدور حول الفتوحات التي قام بها « السيّد » في شبابه ، وكلها من وحي الخيال[4] .

الملاحم في عصر النهضة :

اهتم أدباء عصر النهضة بملاحم اليونان والرومان قبل اهتمامهم بغيرها من أنواع الآداب الكلاسيكية . ولقد شهد القرنان الخامس عشر والسادس عشر ترجمات للإلياذة والأوديسة والإنيادة والفرساليا إلى لغات أوروبية مختلفة[5] .

ولقد كان لعصر النهضة إنتاجه من الملاحم التي ظهر فيها تأثر واضح بالآداب الكلاسيكية ، وتنوعت اتجاهاتها وموضوعاتها على النحو التالي :

أولاً : كانت هناك ملاحم سعى أصحابها لتقليد الملاحم الكلاسيكية تقليداً مباشراً . ويمثل هذا النوع ملحمة فرنسياد La Franciade للشاعر الفرنسي بيير دي رونسار Pierre de Ronsard (١٥٢٤ — ١٥٨٥) .

---

(١) Agapito Rey: The Background of the Romance Epic, 216.

(٢) عاش – على وجه التقريب – بين عامي ١٣٧٠ ، ١٤٣٢ .

(٣) Il Reali di Francia.

(٤) Rey : Background of Romance Epic, 215.

(٥) ذكر جيلبرت هايت ثبتا بهذه الترجمات :
Gilbert Highet : The Classical Tradition, P. 114 — 116 .

وقد نُشر من هذه الملحمة أربعة كتب عام ١٥٧٢ . وكان الشاعر قد وضع لهذا العمل خطة تجعله صورة مماثلة للإنيادة ، لكن أين للتقليد أن يرقى إلى مستوى الأصل. إنّ التقليد يقيّد عبقريّة الفنان ، ويجعله يتخلف عما يستطيع تحقيقه من إبداع فنّيّ. لقد كان هدف الفرنسياد أن تقص كيف أن بطلاً من طروادة خرج من تلك المدينة بعد سقوطها في حربها مع اليونان ، ورحل غرباً إلى بلاد الغال ، حيث أقام مدينة باريس . فالخطة العامة هنا مماثلة لخطة الإنيادة ، التي تصور كيف ارتحل اينياس من طروادة ، وقام بمغامراته المتعددة حتى وصل إلى إيطاليا ، ووضع أساس مدينة روما . إنّ البطل الذي أراد دي رونسار أن يبني عليه ملحمته هو أستيانكس Astyanax ابن بطل طروادة هيكتور ، ويسمى في الفرنسياد باسم آخر هو فرانكوس ، وقد سمى مدينة باريس باسم أخيه ، وهكذا تصور الملحمة هذا البطل أباً لفرنسا الحديثة ، وتربط بين فرنسا وطروادة ، كما ربطت الإنيادة بين روما وطروادة . وقد أثبتت هذه الملحمة أنها عمل فاشل ، وأدرك ذلك المؤلف ذاته ، إذ تخلّى عنها ، ولم يكملها[1] .

ثانياً : الاتجاه إلى محاكاة ملاحم العصر الوسيط من طراز أناشيد المغامرة الفرنسية، مع التأثر الكبير بقيم الآداب الكلاسيكية وتقاليدها. إنّ الملاحم التي اتخذت هذا النهج قد وجدت مادتها في مغامرات الفرسان التي تُروى عن الأزمان السالفة ، وكانت قصص هذه المغامرات قد أصبحت موضوعاً لمدونات تاريخية ، كانت تعتبر هذه المغامرات من حقائق التاريخ . كما وجدت هذه الملاحم مادتها في قصص الحب المتعددة التي ظهرت في القرون الوسطى وعاشت حتى عصر النهضة . وكان أمام شعراء عصر النهضة ملاحم اليونان

---

(١) كان رونسار من أكبر شعراء فرنسا في عصر النهضة. وقيل إنه قد بدأ نظم ملحمة الفرنسياد إجابة لرغبة الملك شارل التاسع ، لكنه تخلى عنها بعد موت هذا الملك . وقد اشترك رونسار مع عدد من زملائه في تكوين السابوع الأدبي الذي كان له شأن كبير في تاريخ الأدب الفرنسي . وقد أخذوا بمبدأ محاكاة القدماء ، واتخذوا هذا المبدأ وسيلة لخلق نهضة شعرية في فرنسا .

والرومان ، فحاولوا أن ينسجوا على منوالها ، كما اقتبسوا منها عناصر أدخلوها ضمن ملاحمهم . وسنرى أنّ الأدب الإيطالي في عصر النهضة هو الذي قدم الأمثلة المتعددة لهذا النوع من الملاحم ، وإليك أهمها :

١ — أورلاندو (رولان) العاشق Orlando Innamorato : نظم هـذه الملحمة ماتيو ماريا بوياردو Matteo Maria Boiardo (١٤٣٤ — ١٤٩٤) . وليس لهذه الملحمة أساس تاريخي ، فهي تروي قصة عشق وقع بين رولان وابنة ملك الخطا[1] . ويسقم العشق رولان ، ولا يشفى من سقمه إلا حين يقوم ساحر يُدعى أستولفو بزيارة القمر ، ممتطياً صهوة جواد مُجنّح ، يقوده القديس جون ، ويحضر من هناك قارورة كانت تحوي عقل رولان . ولقد وجد الساحر في القمر عقولاً كثيرة كانت قد فارقت أصحابها ، ولم يكن يحسب أنّ الجنون قد أصاب هذه الكثرة من الناس . وقد بحث كثيراً عن القارورة التي كانت تحوي عقل رولان حتى وجدها ، وأحضرها معه إلى الأرض . وتروي الأسطورة أن الساحر عرف القارورة من بطاقة ألصقت بها ، نصّت على أنها كانت تحوي عقل رولان[2] .

وأوضح ما تتصف به هذه الملحمة أنها لا تستند إلى أساس تاريخي ، وأنها ، وإن كانت تدور حول العصور الوسطى ، لا صلة لها بتلك العصور ولا بمؤسساتها[3] .

٢ — أورلاندو الثائر Orlando Furioso :

نظم هذه الملحمة الشاعر الإيطالي لودوڤيكو أريوستو Lodovico Ariosto (١٤٧٤ — ١٥٣٣) ، ونشرها عام ١٥١٦ . وقد حققت هذه الملحمة نجاحاً

---

(١) الخطا قبيلة من الأتراك الأسيويين .

(٢) Gilbert Highet : The Classical Tradition, P. 145.

(٣) انظر J. H. Whitfield: A Short History of Italian Literature, P. 131 .

عظيماً في زمانها ، واشتهر الشاعر شهرة عظيمة بعد نشرها . ولقد والى الشاعر تنقيحها ثم أعيد نشرها عام ١٥٣٢ . واحتفظت هذه الملحمة بشهرتها بعد زمانها ، ونُقل الإعجاب بها عن أدباء أعلام مثل لافونتين وڤولتير وجيبون وغيرهم(١) . ولا تزال تُعد من الروائع التي ورثتها الإنسانية عن عصر النهضة .

تقوم هذه الملحمة على الخيال . وتقص مغامرات رولان ورفاقه من الفرسان في الحرب والحب ، خلال حقبة يقال إنها تلك التي شهدت غزو المسلمين لفرنسا ، وهزيمتهم على يد شارل مارتل(٢) . هذه الملحمة هي استمرار لملحمة أورلاندو العاشق ، لكن أريوستو قد تفوق على سلفه في فن الشعر والقصة .

لقد استمدت الملحمة قصصها من الملاحم الفرنسية التي كان أقدمها نشيد رولان . كانت الملاحم الفرنسية قائمة على حكايات خيالية ، فازدادت الحكايات هنا إمعاناً في الخيال . ولقد رأينا كيف حفلت ملحمة أورلاندو العاشق بالسحر وخوارق الأفعال . كذلك اشتملت أورلاندو الثائر على قدر من خوارق الأفعال ، وحكت أحداثاً ارتبطت بخواتم سحرية ، وخيل طائرة ، وقلاع مسحورة ، وما إلى ذلك(٣) .

لكن السحر في هذه الملحمة يختلف عنه في ملحمة بوياردو ، فهو لا يمثل مادة رئيسية في أحداث الملحمة . إنه نادر الحدوث ، لا يُقصد به أن يكون قسماً جوهرياً من أحداث الملحمة ، وإنما هو أحلام تصور عالماً خلا من الصعاب ، بالنسبة لبعض السعداء الذين وهبوا قوى خارقة تفوق قوى الرجال الذين يزخر بهم عالم الواقع . وقد تميزت هذه الملحمة بارتباطها بعصرها إذ انطوت على الكثير من التفكير في مبادىء الأخلاق وقيمها ،

---

(١) J. H. Whitfield : A Short History of Italian Literature, P. 133.

(٢) Highet : The Classical Tradition, P. 145.

(٣) Rey : The Background of Romance Epic, P. 218.

ومعاني الوطنية ، وكانت مقدمات الأناشيد هي المجال الذي أتاح للشاعر التعبير عن مثل هذة الأفكار .

٣ – ملحمة تحرير إيطاليا من القوط La Italia Liberata da Gotti :

ناظم هـــذه الملحمة الشاعر ترسّينو Trissino (١٤٧٨ – ١٥٥٠) . تتألف هذه المنظومة من سبعة وعشرين فصلاً ، وهي من الشعر غير المقفّى ، وتحكي كيف هاجم الإمبراطور جستنيان القوط الذين احتلوا إيطاليا في القرن السادس ، وأوقع بهم الهزيمة . لقد حاول الشاعر بهذه الملحمة أن يرجـــع بالملحمة إلى مستواها الكلاسيكي ، وطبيعتها التقليدية ، بعد أن شاع ذلك اللون من الملاحم الرومانسية ، التي تحدثنا عن كثير منها . ولقد أنفق في عمله هذا عشرين عاماً ، وكان يأمل أن يقدم لقومه ملحمة شبيهة بالإلياذة .

إنّ ملحمة تحرير إيطاليا تتسم بالدقة في سرد وقائع التاريخ ، كما أنها واقعية الطابع ، تعليمية النزعة . لا تخلو هذه الملحمة من بعض الشبه بملاحم القرون الوسطى ، مع اشتمالها على تأثيرات مسيحية وكلاسيكية . تُعتبر هذه المنظومة عملاً فاشلاً لضعف مستوى الشعر فيها ، وإقفاره من الخيال . وكانت هذه المنظومة قد اشتهرت في وقت من الأوقات ، واعتبروت أول عمل ملحميّ في العصور الحديثة يتبع الأصول الكلاسيكية . لقد وُصف هذا العمل بأنه قد سار على القواعد التي وضعها أرسطو للملحمة[١] .

٤ – تحرير القدس : Gerusalemme Liberata :

نظم هذه الملحمة شاعر إيطاليا الشهير توركواتو تاسّو Torquato Tasso (١٥٤٤ – ١٥٩٥) . ولقد اكتمل نظمها عام ١٥٧٥ ونُشرت لأول مرة عام ١٥٨١ . موضوع المنظومة قصة حصار القدس عام ١٠٩٩ بقيادة جودفري

---

(١) Highet : The Classical Tradition, P. 146.

بويّون . تكاد هذه القصيدة تدور حول بطولة جودفري ، فهي كغيرها من الملاحم تروي سيرة بطل . وإذا أردنا أن نبحث عن جانب التاريخ في هذه الملحمة وجدنا أن الطابع الغالب عليها طابع أسطوري . فمدينة القدس قد ضاع طابعها في هذه المنظومة ، وكذلك ضاعت حقائق التاريخ داخل بحر من الأساطير . وقد أفاد تاسّو في تصوير شخصية جودفري من هالة القداسة التي بُنيت حوله منذ القرن الثاني عشر . وقد أوضح تاسّو في بداية قصيدته موضوعها ، إذ قال إنه أراد بها التغني بفتوحات جيش الأتقياء ، وقائده الذي حرّر كنيسة السيد المسيح . هناك أحداث كثيرة من وحي الخيال صوّر بها الشاعر الحياة في مدينة القدس ، التي كان يحكمها ملك مسلم يُدعى علاء الدين . كما صور الجيش الصليبيّ خارج أسوار المدينة يتعرض للإغراء والخديعة ، يقوم بها الشيطان تارة ، وتقوم بها أرواح شريرة تارة أخرى . ويقبل الملائكة والقدّيسون لنصرة الجيش المسيحي ، وينتهي الأمر بالاستيلاء على القدس ، حيث يُنتخب جودفري ملكاً لها . تنسب المنظومة إلى جودفري — إلى جانب البطولة — معجزات ، منها أنّه تحرك لغزو القدس بعد أن هبط عليه جبريل وأوحى إليه بذلك ، ومنها أنّه دعا الله أن ينزل الغيث من السماء حين اشتد ظمأ الجيش إبان حصار مدينة القدس ، فاستجاب له الله ، وهطلت السماء بالمطر الغزير ، ومنها أنّ حمامة لجأت إليه هرباً من صقر جارح ، فوجد عليها رسالة من مصر إلى ملك القدس تخبره بأنّ النجدة في طريقها إليه بعد أيام ، فما كان من جودفري إلا أن أمر بالمبادرة بالهجوم قبل وصول النجدة ، ونجح في الاستيلاء على المدينة . في القصيدة قصة حبّ وفداء تجري وقائعها داخل أسوار القدس ، قبل أن يستولي عليها الصليبيون ، تلك قصة سوفرونيا Sophronia الطيّبة التقيّة الحسناء التي نذرت نفسها لفداء أبناء دينها ، وعاشقها أولندو Olendo الذي حاول أن يفدي حبيبته ، وكيف نجا العاشقان من موت محقّق ، ونُفيا من المدينة .

لم يمض عامان على انتهاء تاسّو من قصيدته حتى أصيب بمسّ من الجنون .

وقد اتيحت له فترة شفاء عمل خلالها على إعادة النظر في هذه الملحمة التي تعتبر أعظم أعماله ، وقد أصدر طبعة جديدة لها بعنوان « فتح القدس » عام **١٥٩٣** ، لكنّ الصورة المعدّلة جاءت دون الطبعة الأولى بكثير[١] ، ولا تزال هذه القصيدة – في صورتها الأصلية – تعتبر أعظم أعمال تاسّو . وقد ظلت فترة طويلة من الزمن ذائعة الصيت ، أثيرة عند قراء الأدب الإيطالي .

وقد أخبر تاسّو قراءه أنّه – في أسلوبه الفني – قد استلهم النماذج القديمة ، لكنّه لم يتمسك بقوانين أرسطو الصارمة[٢] .

ثالثاً – اللون الثالث من ملاحم عصر النهضة هو لون أوحته حوادث هذا العصر الجديد ، وما شهده من كشوف عظيمة . إنّ عصر النهضة في أسبانيا والبرتغال كان عصر كشوف بحرية رائعة ، أهمها اكتشاف أمريكا ، واكتشاف الطريق البحري إلى الهند ، الذي يعرف بطريق رأس الرجاء الصالح . ولقد وقعت هذه الكشوف التي كانت ثمرة للشجاعة والإقدام في العقد الأخير من القرن الخامس عشر ، فكانت بما حفلت به من رحلات بحرية خطيرة ، وانطلاق نحو المجهول ، وهبوط على أرض جديدة يقطنها غرباء مجهولون ، مبعث حماس ومثار إعجاب . وقد ألهبت هذه المنجزات الرائعة خيالي شاعرين شاركا فيها ، أحدهما برتغالي والآخر أسباني ، وكان أن شهد عصر النهضة مولد ملحمتين أوحت بهما أحداث معاصرة زخرت بالمواقف الباسلة ، وأحدثت أعمق الآثار في تاريخ الإنسانية كلها .

١ – ملحمة أبناء لوسوس Os Lusiadas :

ناظم هذه الملحمة هو الشاعر البرتغالي لويس دي كامويس[٣] .

---

(١) أزال الشاعر من الطبعة الثانية كل عناصر الإمتاع التي كانت متوفرة للقصيدة في طبعتها الأولى.
انظر : Whitfield : A Short History of Italian Literature, P. 138.

(٢) المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

(٣) Luis De Camoes

لا يُعرف الكثـير عن حياة هـذا الشاعر بصورة دقيقـة . فربما كان قد ولد في لشبونة عام ١٥٢٤ ، وفيها توفي عام ١٥٨٠ . يقال إنه كان ينتمي إلى أسرة كريمة المحتد ، وأنه انخرط في سلك الجندية فخدم جيش بلاده في شمال أفريقيا . وحين عاد إلى بلاده التحق ببلاط الملك . في عام ١٥٥٣ عاد إلى الالتحاق بجيش بلاده ورحل إلى بلاد الهند والشرق الأقصى . تحطمت سفينته في أثناء رحلة لها من الهند الصينية إلى الهند ، وذلك بالقرب من ساحل كمبوديا . ولقد قضى في الشرق الأقصى ، بوجه عام ، خمسة عشر عاماً حفلت بالمشقة والعناء . وبعد عودته إلى البرتغال نشر ملحمته الكبرى « أبناء لوسوس » وذلك في عام ١٥٧٠ .

إنّ ملحمة « أبناء لوسوس » كلاسيكية التركيب ، لكنّ موضوعها الأساسي هو اكتشاف فاسكو داجاما للطريق البحري بين أوروبا والهند . لا تدور الملحمة حول بطل واحد ، بل هي تمجد بطولة شعب بأكمله هو شعب البرتغال ، ذلك الشعب الذيامتاز حينذاك بقوته العسكرية ، وشجاعته في خوض البحار ، واستطاع — وهو شعب صغير — أن يبني إمبراطورية واسعة الأرجاء .

ويسيطر على الملحمة لون من الروح الصليبية التي تصور البرتغاليين محاربين أشداء ضد الوثنية . كما أنّ الملحمة تتجاوب فيها أصداء إنسانية واضحة ، تعبر عن الثقة بمستقبل الإنسان ، وقدرته على اكتشاف المجهول ، وقهر الطبيعة . إنها ملحمة تسودها روح قومية ، ومشاعر دينية وإنسانية . وهي من نوع الملاحم الواقعية التي تشبه في اتجاهها ملحمة السيّد الأسبانية وملحمة الفرساليا الرومانية ، ولا نعني بالتشابه تشابه الحوادث أو الأسلوب ، وإنما نعني به الواقعية في تناول الأحداث . أما أسلوب الشاعر فيتجلى فيه الإلمام الواضح بأساليب الملاحم الكلاسيكية ، وبخاصة أسلوب ڤرجيل. ولقد حفلت الملحمة بالصور والمشاهد الحية ، وأضفى الشاعر عليها الجلال بربط موضوعها بما يناظره في الملاحم الكلاسيكية .

٢ ـ ملحمة الأروكانا Araucana :

ناظم هذه الملحمة هو الشاعر الأسباني ألونسو دي إركيلاّ Alonso De Ercilla (١٥٣٣ ـ ١٥٩٤).

كان هذا الشاعر أيضاً ينتمي إلى أسرة نبيلة . التحق ضابطاً متطوّعاً في الحملة الأسبانية التي أرسلت لغزو شيلي ، واشتبكت مع أصحاب البلاد الأصليين وهم الهنود الأروكانيون . لقد سميت الملحمة باسم هؤلاء الهنود ، الذين كانوا محاربين أشداء قاوموا الغزو الأسباني ببطولة واستبسال . ولقد حارب الأسبان بشجاعة للاستيلاء على الأرض ، وكان إركيلاّ ضمن الجيش المحارب فالتهبت نفسه بالحماس لبلاده . كما أعجب بشجاعة الأروكانيين وجرأتهم في القتال ، ويكاد زعيم الهنود يبدو أعظم الأبطال في هذه الملحمة ، ويبدي الشاعر حزنه عليه حين أعدمه الأسبان . إنّ هذه الحرب هي التي مهدت السبيل لإقامة دولة شيلي الحديثة ، ولهذا فإنّ أبناء هذه الدولة يعتبرون الأروكانا ملحمتهم القومية .

حفلت هذه الملحمة بوصف المناظر الطبيعية ، وكذلك بوصف وقائع الحرب . لكنّ الشاعر حشا منظومته بوقائع غريبة عن الحرب الشيلية . فهناك قصة إينياس وديدو كما رواها ڤرجيل تُروى في مئات من المقطوعات الثُمانيّة . كذلك وصف الشاعر موقعة سان كوانتان التي أوقع الأسبان فيها هزيمة بالفرنسيين . وربما يتحدث إركيلاّ عن بعض الأحداث في حياته الخاصة . ولهذه الأسباب تضخم حجم الأروكانا . لقد نشرت هذه الملحمة الطويلة في أوقات متباعدة ، فظهر القسم الأول منها عام ١٥٦٩ والثاني عام ١٥٧٨ والثالث عام ١٥٨٩ ، فظهور الأجزاء المختلفة على هذا النحو يمثل تباعداً في فترات اشتغال الشاعر بها ، ويُقدّم تعليلاً لبعض ما تتسم به من تفكك في مواضع منها . لكنّها على أية حال تُعتبر من أهم ملاحم عصر النهضة ، ولا تزال تحتفظ بكيان حيّ في أمة حديثة .

كلمة ختامية عن ملاحم عصر النهضة :

لقد اتسمت ملاحم عصر النهضة بسمات عامة نوجزها فيما يلي :

أولاً ـ كانت هذه الملاحم مفرطة الطول . فالأروكانا تتكون من اثنين وعشرين ألف بيت . وأورلاندو الثائر بلغت أبياتها ستة وثلاثين ألف بيت . وتحرير القدس بلغت نحو ستة عشر ألف بيت . وهذه الملاحم ـ إذا قيست بملاحم العصور الوسطى ـ بدت مسرفة الطول ، كما أنها ـ بصورة عامة ـ أطول من الملاحم الكلاسيكية .

ثانياً ـ يظهر أثر الكلاسيكية واضحاً في كل ملاحم عصر النهضة . إنّ هذه الملاحم جميعاً قد تأثرت في أسلوبها بالملاحم الكلاسيكية ، كما أنّها اقتبست من الملاحم الكلاسيكية كثيراً من العناصر . لو نظرنا إلى الملحمتين اللتين تدوران حول موضوعات معاصرة ـ وهما « أبنــاء لوسوس » و « الأروكانا » ـ وجدنا كيف أنّ هاتين الملحمتين تلتزمان أسلوب الكلاسيكية الڤرجيلية في الصياغة . كما نجد كيف أنّ وقائع من الملاحم الكلاسيكية قد اقتبست في نطاق تصوير الأحداث . بل إنّ عدداً من آلهة اليونان ظهر في هذه الملاحم وأضفى عليها ـ برغم واقعيتها ـ جوّاً من الأسطورية . أما الملاحم التي عالجت موضوعات مرتبطة بالعصور الوسطى ، فهي أيضاً قد اشتملت على عناصر مقتبسة من كلاسيكية القدماء . ويتجلى الجمع بين تراث العصور الوسطى وتراث الكلاسيكية القديمة في عمل مثل « تحرير القدس » . بل إنّ الملاحم الأدبية ـ وهي ما نتحدث عنه بعد قليل ـ كانت عميقة التأثر بكلاسيكية القدماء . فملحمة مثل الفردوس المفقود للشاعر الانجليزي ملتون ، كانت متأثرة بالكلاسيكية القديمة أعمق التأثر ، برغم أنها تدور حول موضوعات مقتبسة من الكتاب المقدس مثل خطيئة البشر ، وسقوط إبليس. إنّ الموضوع هنا مقتبس من الكتاب المقدس ، أما البناء الملحميّ فهو بناء كلاسيكي ، كما أن معالجة الموضوعات لا تخلو من اقتباسات من وثنية القدماء .

ثالثاً – نظر النقاد في عصر النهضة إلى الشعر الملحمي على أنه أعظم أنواع الشعر . وبرغم أنّ قواعد النقد في هذا العصر كانت مبنيّة على قواعد أرسطو التي صاغها في كتابه عن الشعر ، فإنا وجدنا نقاد النهضة يخالفون أستاذهم في هذا الشأن ، إذ أنّ أرسطو كان يعتبر المأساة أعظم أنواع الشعر .

رابعاً – تنوعت موضوعات الملاحم في هذا العصر ، فمنها ما كان من الموضوعات الكلاسيكية القديمة ، ومنها ما كان من الموضوعات المرتبطة بالعصور الوسطى ، ومنها ما بُني على قصص وتراث ديني ، ومنها ما اقتبس من أحداث معاصرة . لكنّ جميع هذه الأنواع – بدون استثناء – قد تأثرت بملاحم القدماء ، وبخاصة ملحمتي ڤرجيل ولوكان ، وهما الإنيادة والفرساليا .

الفَصْلُ الثَامِن

الشعر القصصي

— ٢ —

الملاحم الأدبية

حينما أبدع دانتي أليجييري (١٢٦٥ — ١٣٢١) شاعر إيطاليا العظيم ملحمته الكوميديا الإلهية ، فإنه أدخل إلى آداب الغرب لوناً جديداً من الشعر الملحميّ لم يُسبق إليه في أي أدب أوروبي . إنّ الكوميديا الإلهية يمكن أن توصف بأنّها أول ملحمة أدبية في آداب الغرب بوجه عام . وهي تختلف اختلافاً كبيراً عما سبقها من شعر الملاحم في العصور الكلاسيكية والوسطى .

لقد عرفت آدابنا الإسلامية هذا اللون من الشعر الملحمي قبل أن تعرفه أوروبا . فشعراء الصوفية من الفرس نظموا لونا فريداً من الملاحم الأدبية ، ومن أشهر ما وصلنا من ذلك « حديقة الحقيقة » لمجد الدين سنائي و « منطق الطير » لفريد الدين العطار ، و « المثنوي » لجلال الدين الرومي . وربما يُعدّ المثنوي لجلال الدين الرومي أعظم ملحمة أدبية ظهرت في الآداب الاسلامية . لقد اختلفت الملاحم الأدبية في موضوعاتها عن الملاحم الكلاسيكية وملاحم العصر الوسيط ، فالملحمة الأدبية لا تدور حول مغامرات الحب والحرب

والأسفار الحافلة بالأخطار ، وإنما هي تدور حول الإنسان ومشكلاته ، حول أصله ومصيره ، حول فضائله ورذائله ، وقوته وضعفه . وربما كانت عناصر الملحمة القديمة متوفرة في الملحمة الأدبية لكن بصورة أعمّ وأشمل وأكثر إنسانية ، فالحرب في الملاحم الكلاسيكية يقابلها هنا صراع الإنسان مع الأقدار ، ومحاولته الانتصار على الخطيئة ، وما يقود الإنسان إليها من المغريات . وربما تحول الحبّ في الملاحم الأدبية إلى حبّ صوفي يعلو على كل حبّ فان . وربما اتخذت مغامرات الأسفار صورة أخرى هي ما يمرّ به الإنسان من مغامرات في رحلة الحياة ، ثم رحلته بعد ذلك إلى العالم الآخر ، أو ما تمر به الروح في تحرّرها من مغريات المادة وعالم الحس ، حتى تصل في نهاية رحلتها إلى خالقها . فالبطل في هذه الملاحم هو الإنسان بوجه عام. وهي مطبوعة بطابع ديني لأنّها متعلقة بحياة الإنسان وما فيها من خير أو شر ، وبمصيره بعد أن يقطع رحلة الحياة . وإنها لتستمد روعتها وعمق تأثيرها من موضوعاتها لأنها تتناول ناحية عامة قلّ من لا يهتم بها من بني الإنسان .

دانتي والكوميديا الإلهية :

دانتي أليجييري (١٢٦٥ — ١٣٢١) أشهر شعراء إيطاليا ، بل أبو الأدب الإيطالي ، وعلم من أعلام الشعر في العالم . ولد في فلورنسا ثم اضطر إلى تركها بعد أن بلغ مرتبة رفيعة بين قادتها وسياسيّيها . وكان نفيه من موطنه ذا أثر عميق في نفسه ، ومدعاة ألم وحزن ، وبداية لحياة مضطربة لم تعرف الأمن والاستقرار ، وإن لم يقف ذلك حائلاً دون مواصلة هذا الشاعر العبقري تأملاته وإبداعه الفني .

تُذكر تواريخ متعددة في حياة دانتي ، ليست موضع اتفاق ، كما تُذكر أحداث قليلة لا يمكن أن تتكون منها ترجمة وافية للشاعر . يُذكر أنّه فقد أمه وهو بعدُ في سن الطفولة ، وأنه فقد أباه في عام ١٢٨٣ ، وأنّه شارك في وقائع الحرب والسياسة في مدينته فلورنسا .

واشتهر من أحداث صباه حبه لبياتريتشي المنتمية إلى أسرة پورتيناري ، والتي يُذكر أنّها تزوجت سيمون باردي وتوفيت في السنة الرابعة والعشرين من عمرها عام ١٢٩٠ .

ويُذكر أيضاً أنه عكف على دراسة الفلسفة بين عامي ١٢٩٠ ، ١٢٩٥ ، وكان لهذه الدراسة أثرها على شعره الذي سار فيه على أسلوب التروبادور التقليدي ، ومع ذلك ضمنه محتوى فلسفياً وخلقياً .

وفي عام ١٢٩٥ أو ما يقرب منه تبدأ فترة اللهو وعبث الشباب التي أشار إليها الشاعر ، معلناً ندمه(١) .

انتخب عضواً في مجلس المدينة لفترة امتدت من يونيو إلى أغسطس عام ١٣٠٠ . وفي تلك الأثناء كان حزب الجلف الحاكم منقسماً على نفسه إلى بيض وسود . وكان دانتي ينتمي إلى البيض ، وقامت الفتنة بين الفريقين في وقت كان فيه دانتي عضواً في حكومة المدينة ، مما جعله يتوسط غمار الأحداث. وكان البيض يرغبون في إبعاد مدينتهم عن مطامع البابوية ، في حين أنّ السود نجحوا في استمالة البابا لخدمة مصالحهم ، فكان أن طلب البابا بونيفاتشي الثامن إلى أمير فرنسا شارل دي ڤالوا أن يتوجه إلى فلورنسا لإقرار السلام بين المتنازعين ، فدخلها في نوفمبر عام ١٣٠١ . وسرعان ما تكشّفتْ سياسته في مناصرة السود ، إذ اعتقل زعماء البيض وجردهم من السلاح ، وفتح أبواب المدينة للسود المنفيّين فدخلوها ، وعاثوا في أرجائها سلباً وقتلاً . وكان دانتي إذ ذاك غائباً عن المدينة ، إذ توجه مع آخرين لمفاوضة البابا . وبهزيمة حزبه وجد الشاعر نفسه في وضع أليم ، إذ اتهم بالرشوة ومعاداة الكنيسة ، وحُكم عليه بالنفي عامين من فلورنسا ، وبغرامة قدرها خمسة آلاف فلورين . كان ذلك في يناير عام ١٣٠٢ ، لكنّ هذا الحكم بالنفي الموقت حُوّل في مارس

---

(١) المطهر ، ٢٣ ، ٣٠ .

من العام نفسه إلى حكم بالنفي المؤبّد ، وبأن يحرق حيّاً لو وقع في يد حكومة فلورنسا[1] .

لقد كان لقسوة الحكم ، والحرمان من الوطن أثر عميق في نفس دانتي . عاش بعد ذلك متعطشاً لعدالة لا تتحقق ، ودهش لما ساد العالم من شرّ ، لم تبرأ منه أكبر سلطة دينية في زمانه . وكان الصراع بين الأحزاب ، وبين المدن ، وبين الكنيسة والسلطة الزمنية من الأمور التي شغلت فكر الشاعر . وانطلق يدرس ويقرأ ، فدرس الفكر المسيحي ، وثقافة العصور الوسطى ، ورجع إلى الوراء فدرس الفلسفة وأعمال الشعراء الكلاسيكيين . واجتمعت في نفسه آثار العقول ، وامتزج بها حسّه الصوفيّ المرهف ، وشاعريته المحلّقة ، فكانت أعماله تعكس هذا الاتجاه أو ذاك ، فهو تارة يعبّر تعبير المحبّ الصوفي ، كما فعل في الحياة الجديدة ، وتارة يكتب كتابة المؤلّف الموسوعي كما فعل في الوليمة (التي لم تكتمل) ، وتارة تشغله مشكلة التعبير اللغويّ فيكتب « البلاغة العامية » ، ثم تشغله مشكلة الحكم ، وسيادة السلام والأمن بين الناس ، وما يجب أن تكون عليه السلطة الدينية ، والسلطة الزمنية ، وما مصدر السلطتين ، وما حدودهما . وهو في تفكيره وتأمله ينفعل بأحداث زمانه ، كما حدث حين تولى هنري السابع عرش الإمبراطورية الرومانية المقدسة سنة ١٣٠٩ ، وأقبل إلى إيطاليا سنة ١٣١٠ . وعاش دانتي بين عامي ١٣١٠ ، ١٣١٣ على أمل في إحياء الإمبراطورية الرومانية ، وكانت حصيلة هذه الأحلام كتابه عن الملكية . لكنّ الملك هنري مات عام ١٣١٣ وتحطمت بذلك الآمال السياسية التي علّقها عليه دانتي .

الكوميديا : تعتبر الكوميديا أهم أعمال دانتي ، بل إنّها هي العمل الذي حقق له الخلود . إنّها ملحمة عن الإنسان وحياته وموقفه في مواجهة العدالة

---

(١) لمزيد من التفصيلات عن حياة دانتي يمكن الرجوع الى الفصل الممتع الذي كتبه حسن عثمان مقدمة لترجمة الجحيم .

الإلهية . وهناك خلافات حول التاريخ الذي بدأ الشاعر فيه نظم هذه الملحمة ، فيرى البعض أنّ هذا التاريخ يقع بين عامي ١٣٠٧ ، ١٣١٠ ، في حين يميل بعض الباحثين إلى أنّ تاريخ بدء الشاعر لهذا العمل يقع بين عامي ١٣١٣ ، ١٣١٤ . وقد ظل مشتغلاً بها إلى ما قبل وفاته بقليل .

إنّ عمل دانتي هذا يقف شامخاً بين أعمال من سبقوه ومن جاءوا بعده . لقد صور الشاعر في ملحمته هذه رحلة خيالية إلى العالم الآخر ، مرّ فيها بالجحيم والمطهر والفردوس ، وشهد المعذبين في الجحيم ، والتائبين الذين يكفرون عن خطاياهم في المطهر ، ثم توجه بعد ذلك إلى الفردوس فشهد نعيم السعداء من الصالحين . وليست الرحلة إلى العالم الآخر من مبتكرات دانتي . فقد عرف كثيرٌ من الآداب والأديان صوراً لرحلات إلى العالم الآخر ، سبقت عصر دانتي بقرون طويلة . وأقرب شيء إليه ما وضعه ڤرجيل من زيارة إينياس للعالم السفلي في ملحمة الإنيادة .

وقد عرف الغرب في العصور الوسطى شيئاً عن معراج النبي محمد صلوات الله عليه في ترجمة لاتينية لوصف هذا المعراج . كذلك عُرفت في الغرب كتابات الصوفية المسلمين ، إذ أنّ الغرب كان في العصور الوسطى على اتصال وثيق بالثقافة الإسلامية ، وكان علماء أوروبا يسعون للتزود من مناهل تلك الثقافة .

ولسنا نريد أن ندخل هنا في ذلك البحث المعقّد ، الذي يدور حول تحقيق أصول الكوميديا الإلهية ، فليست هناك أدلة خاصة يمكن الاستناد إليها في الجزم بارتباط الكوميديا بعمل إسلامي معيّن ، سبق عليها في الظهور . وكل ما يمكن أن توصف به في هذا الشأن أنها تعكس تأثر مؤلفها بثقافة العالم القديم وكذلك بثقافة القرون الوسطى ، وما اشتملت عليه من عناصر ، ولا شك أن هذا العمل مدين بصورة لا تقبل الشك للثقافة الإسلامية التي كانت مسيطرة خلال القرون الوسطى . أما بناء الملحمة على هذه الصورة فهو من مبتكرات

دانتي ، وهو بناء ضمنه الشاعر فكراً وحساً وتصويراً ، ولم يكن في تعبيره عن ثقافته مؤلّفاً جامعاً ، بل كان فنّاناً ينفعل بأحداث زمانه ، وبما تعلمه من مختلف المعارف ، ويعبّر في شعره تعبيراً فنيّاً أصيلاً ، يتجلّى فيه تأثره بالعصر الذي عاش فيه ، وبمختلف الثقافات التي وعاها .

إنّ ظهور دانتي في أواخر العصور الوسطى ، وعلى مقربة من زمان النهضة ، جعل هذا الرجل خاتمةً لعهد أوشك على الانتهاء ، وفاتحةً لعهد جديد بدأت تتنفس أنواره[1] . والحقّ أنّ هذا الرجل أبدع أعظم عمل أدبي عرفته أوروبا في القرون الوسطى ، لكنّه — برغم ارتباطه بمدرسية القرون الوسطى ، وتلوّنه بنظرتها الدينية — تشوّف إلى عصر جديد ، وأضفى على عمله نظرة إنسانية عامة ، جعلته يلقى اهتمام الناس به بعد انقضاء زمانه ، وخلعت عليه ذلك الرونق الذي تتصف به الآثار الفنيّة الخالدة . يؤخذ على الشاعر أنه لم يستطع أن يجد الخلاص من ارتباطه المذهبي حين نظر إلى مخالفيه في العقيدة ، لكن هكذا كان سلطان الدين في أوروبا إبان العصر الوسيط .

إنّ كوميديا دانتي — في صورتها الأدبية — عمل مبتكر ، لم يُسبق إليه الشاعر ، كما أنّ هذا العمل استعصى نظيره على من جاء بعده ، فكثير من الشعراء حاول تقليده أو مجاراته في هذا الميدان الذي فتحه ، لكنّ ذلك كان بدون جدوى ، فلم تكد الأعمال التي انبثقت من هذا التقليد تولد حتى تداعت ، وانزوت إلى ظلال كثيفة من النسيان .

إنّ كوميديا دانتي تصور رحلة خيالية قام بها الشاعر إلى العالم الآخر ، فهبط في الجحيم حتى وصل إلى الدرك الأسفل منه ، ثم عاد منه إلى عالم أسمى وأجمل هو المطهر ، فارتقى جبل المطهر درجة درجة حتى وصل إلى الفردوس الأرضيّ ، في قمة المطهر ، ومن هناك ارتقى إلى الفردوس السماوي فزاره

---

(١) تناول حسن عثمان هذا الموضوع بشيء من التفصيل في مقدمة ترجمته للجحيم . (ص ١٣— ٢١) . الطبعة الأولى .

مرتقياً فيه سماء إثر أخرى ، حتى وصل إلى سماء السماوات ، وتجلى له الخالق .

وما دمنا نعد عمل دانتي هذا من الملاحم ، فلماذا وصفه دانتي بأنه كوميديا ؟

لقد كانت الأنواع الأدبية محددة معروفة في العصر اليوناني الكلاسيكي ، وكذلك في العصر الروماني . ولقد حدّد أرسطو أنواع الشعر في كتابه عن الشعر ، وشاع تحديد أرسطو عند الرومان . لكنّ الشعر التمثيلي أهمل في القرون الوسطى . إنّ الدراما بأنواعها لم تكن من الفنون الأدبيّة التي لقيت اهتماماً في العصور الوسطى المسيحية ، ومن هنا نُسيت معاني الأنواع الأدبية ، أو ختلطت مفهوماتها . هناك تفسير لمعنى الكوميديا – عند دانتي – ورد في رسالته المشهورة لكان جراندي دللاسكالا ، أمير ڤيرونا ، يفُهم منه أنّ الكوميديا قصة شعريّة ذات بداية أليمة ونهاية سعيدة ، كما أنّ الكوميديا تنظم بلغة متواضعة ، خالية من الافتعال . ويزيد الأمر وضوحاً بتمييزه بين الكوميديا وبين التراجيديا ، فالأخيرة تبدأ بداية هادئة ، لكنّها تنتهي نهاية مفجعة ، وتكتب بأسلوب فخم . وقد جعل دانتي ڤرجيل يصف ملحمته الإنيادة بأنّها مأساته[1] . فوصفُ الإنيادة بأنّها مأساة هو من قبيل وصف كوميديا دانتي بأنّها ملهاة . وعلى هذا الأساس يمكن القول بأنّ الكوميديا – في عصر دانتي – كانت تَعني ملحمة طويلة تنتهي نهاية سعيدة ، ولم يكن هذا المصطلح يعني عملاً تمثيلياً من النوع الذي تحدد مفهومه عند اليونان والرومان ، فالتمييز بين الأنواع الأدبية لم يكن واضحاً في القرون الوسطى ، ومن هنا وُصف لوكان بأنه مؤرخ ، ووصفت ملحمة « أورلاندو الثائر » بأنّها مأساة .

وصف دانتي ملحمته بأنها متواضعة اللغة . وليس هذا يعني أنّ الكوميديا صيغت بأسلوب شبيه بأساليب التمثيليات الكوميدية ، وتضمنت ما كانت

---

(١) الجحيم ، ٢٠ : ١١٣ .

تتضمنه تلك من هزل أو عبارات نابية ، فالواقع أنّ الكوميديا بعيدة كل البعد عن طابع التمثيليات الكوميدية . إنّ ما تعنيه صفة التواضع هنا هو أنّ الكوميديا صيغت بأسلوب واضح ، متزن النبرات ، إذا قيس بما يتسم به أسلوب التراجيديا من الفخامة . ويؤيّد هذا عبارةٌ وردت في كتابه عن « الفصاحة العاميّة » تفيد بأنّ اللغة الفخمة يجب أن يُحتفظ بها للشعر الذي يُصاغ بأسلوب المأساة . أما لغة الملهاة فيجب أن تكون متواضعة معتدلة النبرات . لكنّ من الواجب أن ننبّه هنا إلى أنّ أسلوب دانتي في الكوميديا لا يجوز أن يوصف بأنّه متواضع أو منخفض . إنّه أسلوب بسيط ، لكنّه رفيع . وربما تخلّى عن البساطة في بعض الأحيان وعبّر بأسلوب بالغ الدقة والتركيب . ولعل أوضح تفسير لما عناه دانتي من تواضع في الأسلوب هو أنّه كتب باللغة الإيطالية ، التي كانت في زمانه لغة محلية ، إذا قيست باللاتينية ، التي كانت لا تزال تحتفظ بسمعتها ومكانتها ، وبخاصة في إيطاليا . كانت الإيطالية الناشئة بطبيعة الحال أقل فصاحة وأهدأ رنيناً من اللاتينية . ولقد استطاع دانتي أن يرفع الإيطالية بعمله هذا ، فأصبح أباً للأدب الإيطالي . ذكر الشاعر الناقد الإنجليزي ت .س . إليوت **T.S. Eliot** أنّ أول درس يستفاد من دراسة دانتي أنّه لا يوجد شاعر من مستواه بذل من العناية والجهد في دراسة فن الشعر ما بذله دانتي ، ولا يُستثنى من هذا ڤرجيل . كما أن إليوت يقول إنّه لا يعرف شاعراً إنجليزياً قدم للغته من الخدمات مثل ما قدمه دانتي للإيطالية[١] .

إنّ الكوميديا كانت تتويجاً لحياة مثمرة من الدرس والتأمل ، وتعبيراً عن شاعرية خلّاقة جادت بها وهي في قمة تطورها الفنّي . وهي مرتبطة أوثق

---

(١) T. S. Eliot : Selected Prose . Penguin Book, 1963. P. 94 — 95 .

الارتباط بحياة دانتي وتجاربه في الفن والحياة . ومن هنا كان من الضروريّ أن نلمّ إلماماً موجزاً بما سبقها من أعمال فنية أو فكرية أنشأها دانتي قبل أن يبدع تحفته الخالدة :

أول عمل من أعمال دانتي هو « الحياة الجديدة »[1] Vita Nuova . ويتضمن هذا الكتاب مجموعة من الأشعار الغزلية باللغة التسكانية تُعتبر في روحها وأسلوبها امتداداً لشعر التروبادور . لكنّ الغزل في هذه المجموعة من القصائد الدانتية يحمل طابعاً قوياً من التصوف . إنّه شعر يتحدث عن محبوبة ، ويسميها باسمها ، لكنه يتخذ من الحبّ سبيلاً للتعبير عن أسمى المعاني والمثل العليا ، التي يتصورها الرجل في المرأة . كما أنّ الحبّ ذاته هو الغاية ، وهو الوسيلة التي تنقّي الإنسان ، وترفعه من الجحيم إلى قمة الفردوس . وتأتي أهمية هذا الكتاب لأنّه يضع أيدينا على أعظم محرك في حياة دانتي وهو الحبّ ، الحب المتصوف المتفاني ، الذي يسمو بصاحبه ، ويحركه إلى أرفع الغايات . ولقد شرح دانتي أشعاره في هذا الكتاب ، ووجه أنظارنا إلى جوانب مما انطوت عليه معانيها . ويذكرنا ديوان الحياة الجديدة هذا بديوان لشاعرنا الصوفي محيي الدين بن عربي ، الذي ألّف ديواناً صغيراً أسماه ترجمان الأشواق ، واعترف بأنّ الديوان كان من وحي فتاة حسناء كانت بنتاً لصديق عالم لقيه في مكة . وبرغم أنّ الشاعر أبدى تعلقه بها واشتياقه إليها ، فإنّه يؤكّد أن صلته بها لم تتجاوز الحبّ النقيّ المجرد من الحس ورغائبه . وهو يحذّر القارىء من أن ينزلق ذهنه إلى الفكر السيّء[2] . هكذا كان الحال مع دانتي . ينبئنا في كتابه هذا أنه رأى حبيبته بياتريتشي وهي في التاسعة من عمرها ، وأنه رآها بعد ذلك بتسعة أعوام ، وكان شهوده الثاني لها في حفل ساهر ، فسّره بعض الدارسين بأنّه ربما كان عرس بياتريتشي التي يُظنّ أنّها هي التي تزوجت

---

(١) ألفه دانتي في وقت يتراوح بين عامي ١٢٩٢ ، ٩٤ .

(٢) محيي الدين بن العربي : ترجمان الأشواق ، ص ٧ – ٩ . دار صادر ، بيروت .

سيمون باردي وتوفيت في الرابعة والعشرين من عمرها . هذا الحب العظيم يعيش في روح دانتي ، ويظلّ يحركه حتى يبدع الكوميديا ذكرى لها . وتبدأ الكوميديا بضلال دانتي في غابة موحشة ، فتهرع بياتريتشي لإنقاذه ، وتَعْهَدُ به إلى ڤرجيل الذي قاده في رحلته خلال الجحيم والمطهر . لقد كان حبّ دانتي لبياتريتشي حياة جديدة ، فالحبّ العظيم يغيّر معالم النفس والروح ، وكان هذا الحبّ هو المنقذ في أحلك الساعات ، وهو الموجّه إلى أرفع درجات الفردوس السماوي .

لدانتي عمل آخر يدعى الوليمة Convivio ، ويتكون من مجموعة من الأشعار ، تحيط بها شروح . يرجع تاريخ هذا الكتاب إلى ما بين عامي ١٣٠٤ ، ١٣٠٨ . وقد كان دانتي ينوي أن يجعله في أربعة عشر فصلاً ، لكنه لم يتم سوى أربعة فصول . وشعر هذا الكتاب رمزيّ ، لكنّ ذكر بياتريتشي يتردّد فيه . ويعكس كتاب الوليمة تطوراً في ثقافة دانتي ، فقد كتبه بعد أن درس الفلسفة ، وتجلّى أثرها فيما دونه بهذا الكتاب .

واهتم دانتي بمشكلة اللغة ، فوضع كتاباً « عن اللغة العامية » باللغة اللاتينية ، بحث فيه مشكلة اللغة والتعبير الأدبي ، لكنّه لم يكمل هذا الكتاب . وهو في بحثه هذا عبّر عن نظرته العلمية إلى اللغة وتطورها ، كما طبق فلسفته اللغوية في أعماله الأدبية ، حيث نظم باللغة الدارجة شعره الغنائي ، وكذلك الكوميديا ، وقاد بذلك لغته الإيطالية على طريق جديد من التطور الفكري والأدبي . وإنّ كثيراً من دعاة العامية في الوطن العربيّ ينظرون إلى عمل دانتي هذا على أنّه مثال لما يمكن أن يُعمل بالنسبة للغة التعبير الأدبيّ في العالم العربيّ ، لكنّ هذا الموضوع يختلف اختلافاً بعيداً عن موقف دانتي بالنسبة للغة المحليّة . إن اللغة العربية لغة لشعب واحد ، في حين أنّ اللغة اللاتينية كانت لغة علمية لشعوب متنوعة . واللغة العربية منتشرة أوسع الانتشار ، تجري على ألسنة أبناء العربية في يسر ، وليست كاللاتينية في عصر دانتي ، حيث كانت قد

توقفت عن الحياة ، ولم يعد لها وجود إلا في بطون الكتب ، هذا فضلاً عن ندرة الكتب حينذاك ، وقلة عدد جمهور القارئين . يُضاف إلى ذلك أنّ تغيير اللغات لا يأتي عن طريق التماس المراسيم أو التدبيرات المفتعلة ، وإنما هو خاضع لقدرة اللغة على التعبير ، واقتناع جمهور القراء بروعة أدائها ، وإقبالهم على قراءة عمل أو أعمال آلّفت بها . وأمام العجز الواضح عن إظهار روائع أدبية باللهجات المحليّة ، والقدرة الواضحة للغة العربية على استيعاب شتّى ألوان الفكر والعلم والفنّ ، نجد أنّ دعوة العامية بيننا واهية لا أساس لها ، ولا تستند إلى حقيقة أدبية أو واقع حضاريّ . فهناك أسباب قومية وحضارية وسياسية عميقة الجذور ترسّخ مكانة اللغة العربية في نفوس أبنائها ، وتفتح أمامها مجالات واسعة للتطور ، بوصفها لغة شعب ذي تاريخ واحد ، وحضارة مشتركة ، حقّق في ماضيه نهضة علمية وأدبية سادت القرون الوسطى ، واستطاعت لغته أن تسيطر بثقافتها وحضارتها على من تغلبوا على الوطن العربي من غير العرب . ولم تعجز اللغة عن استيعاب المفردات العلمية ، فوعت الطبّ والعلوم والرياضيات والفلسفة بصورة جعلت الكتب العربية ركيزة التعليم في جامعات أوروبا إبان القرون الوسطى . كما أن اللغة العربية استجابت لنهضة العرب الحديثة ، فأخذت تستعيد نشاطها وحيويّتها ، على وجه يبشر بازدهارها . لكنّ ازدهارها في المستقبل يتوقف على مدى الجهد الذي يبذله أبناؤها في تحقيق نهضة علمية شاملة ، وعلى قدر أهل العزم تأتي العزائم[1] . هذا استطراد موجز قادنا إليه الحديث عن دانتي ، وموقفه من اللغة ، ونحن لا نستطيع أن نستقصي هنا كلّ الأسباب التي نراها مدعمة لكيان اللغة العربية ، لأنّ هذا الموضوع متشعب الأبحاث ، يحتاج إلى كتاب كامل .

لدانتي بعد ذلك كتاب « عن الملكية » ، وهو من الأعمال التي كتبها

---

(١) انظر : الثقافة العربية وأبعادها التاريخية ، في كتابنا : « الحضارة العربية ، طابعها ومقوماتها العامة » ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٧ .

باللغة اللاتينية ، وبسط فيه نظرياته عن السياسة والحكم . إنّ هذا الكتاب أدخلُ في أبحاث الفكر السياسي منه في أبحاث الأدب . لكنّ دانتي كان مفكراً سياسياً ، كما أنه مارس السياسة في فجر حياته . وقد احتكّ بألوان من السلطة الزمنية ، وكذلك بالسلطة الدينية ممثلة في البابوية . وتجلّت أمام عينيه أضرار التناحر بين الإمارات ، والخلافات التي كانت تقود إلى الحروب الدامية . كما أنّ الكنيسة ، ومحاولتها بسط سلطانها على الحكام كانت أيضاً من الموضوعات التي تسببت في الكثير من المشكلات . وراودت دانتي أحلام حول الوسيلة التي يمكن بها إقرار الوحدة والسلام بين الناس . وكان أن نظر إلى الأمر على أساس أنّ الانسان جسد وروح ، فلا بد أن تكون السلطة الحاكمة من نوعين ، سلطة زمنية تنظم أمور الدنيا ، وسلطة روحية تنظم حياة الروح ، وترعى ذلك الجانب الخالد في الإنسان . ولم يجعل للسلطة الدينية سلطاناً على السلطة الزمنية ، بل إنّ الإمبراطور في نظره يستمد سلطانه من الله وحده . لكنّ الإمبراطور يجب عليه أن يوقّر البابا حتى تتحقق السعادة الدنيوية في ظلّ من السعادة الروحية. على الحاكم إذن أن يوقر البابا توقير الابن الأكبر لأبيه . لكنّ الفصل بين السلطتين واضح كل الوضوح في نظر دانتي . يقول : « من المحقق إذنْ أن السلطة الزمنية تنبع – بدون حاجة إلى التفكير – من النبع الوحيد الذي هو حاكم الكون . هذا النبع الذي هو واحد في مصدره ، يفيض في قنوات متعددة ، بفضل وفرة عظمته[1] » . كما يقول : « في باطن العهدين (القديم والجديد) وهما جماع كل قانون سماوي لم أستطع أن أكتشف أي توجيه لرجال الكنيسة السابقين أو اللاحقين بأن يهتموا أو يشاركوا في المشكلات الزمنية »[2] .

---

(١) ، (٢) انظر : The Great Political Theories. Ed. with Introduction and Commentary by : Micael Curtis. Avon Book Division, Now York, 1961 . (Vol. I , P. 176, 177) .

وقد ارتبطت وحدة الدولة في نظر دانتي بوحدة الجنس البشري وربما تحدث في هذا الموضوع بأسلوب صوفي . يقول مثلاً :

« إنّ الجنس البشري يتمتع بنظام حسن ، بل بأحسن النظم ، حينما يبذل جهده للتشبه بالله . ولا يقترب الجنس البشريّ من التشبه بالخالق إلا حين يكون متحداً ، فأصل الوحدانية هو الله وحده ... وتتحقق لأبناء الجنس البشري الوحدة في أقوى صورها حينما يترابطون ترابطاً وثيقاً ، وهذه حالة لا تتحقق إلا حينما تغدو البشرية كلها خاضعة لأمير واحد ، ومن هنا تصبح منسجمة أعظم الانسجام مع المشيئة الإلهية ، التي بينا أنها خير ، بل إنها الخير المطلق للإنسانية »[1] .

وقد تجسد الإيمان بهذا اللون من الفكر السياسي في نفس دانتي ، وتجلى تمسكه به في الكوميديا الإلهية ، حينما جعل خيانة الكنيسة والدولة أقبح أنواع الذنوب ، وبهذا جعل قرار الجحيم مستقراً ليهوذا الإسخريوطي الذي خان السيد المسيح ، وبروتس وكاسيوس اللذين خانا قيصر ، ذلك الإمبراطور الذي دانت له الدولة الرومانية ، وأصبح مثلاً للحاكم القوي الذي اتحد الناس في ظل سلطانه . لقد صور دانتي الشيطان بصورة وحش هائل ذي ثلاثة وجوه ، يمضغ بأفواهه الثلاثة يهوذا وبروتس وكاسيوس[2] . وهذا الاختيار للخونة الذين أساءوا إلى من أحسن إليهم ليس من قبيل المصادفة ، بل هو مرتبط عند الشاعر بفكرته عن السلطتين الدينية والزمنية ، وفداحة جرم من ارتكب الخيانة في حقّ أيّ منهما .

في ملحمة دانتي ، وفي غيرها من الملاحم الأدبية تتجلى ثقافة الشاعر في أوضح صورها . فمثل هذه الملحمة الأدبية التي صورت الإنسانية وعبرت عن فضائلها ورذائلها لا بد لها أن تنطوي على ثقافة واسعة تضم عناصر من

---

(١) المصدر السابق ، ١٧٢ ، ١٧٣ .

(٢) الجحيم ، ٣٤ : ٦٠–٧٠ .

تراث الإنسانية قبل زمان الشاعر ، كما تضم إلى جانب ذلك فكر الشاعر وفلسفته . من هنا نقول إنّ دانتي قرأ أرسطو الفيلسوف في ترجمة لاتينية وتأثر به في تصوير فلسفته الخلقية ، كما درس ڤرجيل بعمق . ويتجلى تأثره به في اقتباسه من الإنيادة تلك المخلوقات العجيبة التي ذكرها في الجحيم . ويحفل الجحيم أيضاً بشخصيات ذُكرت في الأساطير الكلاسيكية ، أو في التاريخ اليوناني والروماني . والإشارات إلى أرسطو كثيرة تبلغ في الكوميديا نحو ثلاثمائة إشارة . كما أشار دانتي إلى ڤرجيل مائتي مرة ، وإلى أوڤيد مائة مرة ، وإلى لوكان خمسين مرة ، وإلى شيشيرون خمسين مرة . فهذه الإشارات تبين تأثير الآداب الكلاسيكية على فكر الشاعر وفنه . يُضاف إلى هذا كله ثقافة عصره الواسعة ، وما حوته من تراث أجنبي وافد من الشرق حيث ثقافة الإسلام الزاهرة . وفوق كل ذلك الإطار المسيحي الذي صيغ ضمنه كل هذا التراث ، بروح شاعرية خلاّقة ، تعبر عما وعته تعبير الشاعر الفنان ، لا المؤلف الجامع ، وتضفي الوحدة الفنيّة القويّة على هذه الملحمة الأدبية .

تنقسم الكوميديا إلى ثلاثة أقسام : الجحيم والمطهر والفردوس . وكل قسم من هذه يتضمن ثلاثاً وثلاثين أنشودة ، يضاف إليها مقدمة جاءت في أول الجحيم .

تمتاز الكوميديا بتركيب منطقي حافل بروعة الخيال . ولقد تواضع دانتي فسمى عمله هذا كوميديا ، وذلك لبساطة أسلوبها وسهولة عباراتها . لقد انصرفت عبقرية دانتي عن الاستعارات والصور البلاغية المعقدة وأطلق لخياله وفكره العنان ، في لغة بسيطة ، وإن كانت منوعة الأساليب ، وتتجلى في عمل هذا الشاعر مقدرة الفنان على رفع الأسلوب البسيط إلى مستوى الخيال الرائع والفكر العميق .

نحس ونحن نقرأ دانتي أننا في حركة مستمرة . لقد هبط الجحيم درجة درجة . وكان يلقى في كل موقف من مواقف الجحيم أناساً يمثلون الذنوب التي

ارتكبوها في الحياة . وكان بعض هؤلاء الناس من معاصري الشاعر ، وبعضهم من القدامى . وبعد خروجه من الجحيم ارتقى جبل المطهر ، ولقي في مراحل ارتقائه أناساً يمثلون الخطايا السبع ، كان كثير منهم من بين معاصريه ، وبعضهم كان من القدامى .

أما الفردوس فيصور رحلة بين الكواكب لقي فيها ملائكة وأبراراً من أهل دينه ، وكثر استماعه إلى توماس الأكويني ، كما طالت صحبته لحبيبته بياتريتشي .

لن نستطيع أن نقف عند تفصيلات هذه الرحلة المترامية الأبعاد ، وحسبنا أن نحيل إلى ترجمتها العربية الممتازة ، وما صحبها من دراسات وشروح . لقد أصبحت دراسة الكوميديا ميسّرة للقارىء العربي بفضل جهود العالم المصري المعاصر حسن عثمان ، فقد كرّس هذا العالم القدير جهده لإصدار ترجمة عربية للكوميديا ، جيّدة الأداء ، مزودة بمقدمات وشروح اتسمت بالعمق والأصالة ، بعد أن قضى في صحبة دانتي ثمانية وعشرين عاماً ، يقرأ ويتذوق ، ويدرس ويحقّق[1] .

ملتن ، وملحمة الفردوس المفقود

« الفردوس المفقود[2] » إحدى ملحمتين جادت بهما عبقرية جون ملتون[3] . أما الثانية فهي « الفردوس المستعاد » . وتُعدّ الأولى أعظم عمل أدبيّ صاغه هذا الشاعر العظيم الذي يُقرن اسمه بأسماء عمالقة الشعر في أوروبا كشكسبير ودانتي .

وإذا كنا عددنا عمل دانتي الكبير ضمن الفنّ الملحمي ، فإنّ عمل ملتون

---

(١) الكوميديا الإلهية . ترجمة حسن عثمان . دار المعارف . القاهرة ، ١٩٥٩ – ١٩٦٩ .

(٢) Paradise Lost

(٣) John Milton

هذا أقرب بصياغته وأسلوبه إلى هذا الفنّ . لقد كان ملتون أقرب من دانتي إلى أسلوب الملاحم التقليدية ، ففي حين نرى دانتي يتبسط في اللغة ، ويصوغ شعره بعبارات سلسلة خالية من الفخامة ، فإننا على العكس من ذلك نرى ملتون يصطنع العبارات الفخمة ، والأسلوب الصاخب الذي يشبه أساليب الملاحم التقليدية .

وترتبط ملحمة « الفردوس المفقود » بثقافة ملتون ومعتقداته ، وتجربته في الحياة ، بصورة تجعل من الضروريّ أن نقول كلمة موجزة في هذه الأمور . وقد عبّر جورج سامسون عن صلة ملتون بأعماله بعبارة تصور هذه الصلة أحسن تصوير ، حين قال : « لقد عاش كتبه ، وكتب نفسه فيها[1] » . لقد مرّت حياة ملتون إبان مرحلة تاريخية حافلة بالأحداث ، شهدت ثورة كرمويل على الملكية ، كما شهدت نهاية حكم كرمويل الدكتاتوري بعد وفاته ، وعودة الملكية إلى بريطانيا . وكان ملتون في صميم أحداث العصر ، فقد تولى أمانة سرّ حكومة الثورة ، فلما انقضى عهدها بوفاة مؤسسها ، بعد أن حكم ثمانية أعوام ، ركن ملتون إلى العزلة ، وقضى بقية حياته في إصدار أعماله الأدبية الكبرى وبخاصة « الفردوس المفقود » ، و « الفردوس المستعاد » و « سمسون البطل » . فأما العملان الأولان فهما من نوع الملاحم ، وأما « سمسون البطل » فعمل مسرحيّ صيغ على طريقة المآسي اليونانية .

لقد ظهر ملتون في عالم الأدب الأوروبي بعد أن كانت أوروبا قد مرّت بحركتين إصلاحيتين من أعظم حركات الإصلاح في التاريخ كله . فأما أولاهما فتلك التي تمثلت في عصر النهضة ، وما حدث فيه من إحياء للتراث الأدبي والفكري القديم ، وأما ثانيتهما فهي حركة الإصلاح الديني Reformation ، تلك التي استغرقت القرن السادس عشر بأكمله . كان الإصلاح الفكريّ من

(١) George Sampson : The Concise Cambridge History of English Literature. Cambridge, 1957. P. 357.

جانب ، والإصلاح الديني من جانب آخر قد أحدثا أعمق الآثار في شعوب أوروبا الغربية ، وفتحا السبيل أمام عصر جديد من التطور الفكري والديني والاجتماعي والسياسي .

كانت اللغة اللاتينية لا تزال تتشبث بمواقعها في حياة أوروبا ، إذ أنّها كانت لغة الكنيسة ، وكانت كذلك لغة السياسة الدولية . لكنّ اللغات الأوروبية المحلية كانت قد قطعت خطوات واسعة في تطوير آدابها ، وظهر فيها من عمالقة الأدباء من أرسوا دعائمها ، وفتحوا أمامها سبيل التطور .

وُلد جون ملتون في لندن عام ١٦٠٨ ، وكان أبوه أيضاً يُدعى جون ملتون . ولقد وقع جون ملتون الكبير في خلاف مع أبيه الذي تخلّى عنه ، نظراً لانفصاله عن الكنيسة الكاثوليكية ، وارتباطه بكنيسة انجلترا . كان جون ملتون الكبير رجلاً واسع الثقافة ، كما كان من مؤلفي الموسيقى[١] . ويُروى أنه تعلم في كلية المسيح بجامعة أكسفورد[٢] ، ورُزق بأبناء عدة عاش منهم ثلاثة هم جون الشاعر وكريستوفر وآن .

ولقد أبدى الشاعر في صباه اجتهاداً في الدرس ، واجتاز امتحانات مدرسة سان پول ، ثم التحق بكلية المسيح بجامعة كامبريدج ، وحصل منها على درجة البكالوريوس عام ١٦٢٩ ، ودرجة الماجستير عام ١٦٣٢ . وكما أظهر جدّاً في التحصيل والدرس إبان إقامته في كامبريدج ، ظهرت كذلك بواكير شعره ، كما تجلّت بوضوح قوةُ شخصيته ، وأصالة تفكيره . ويُوصَفُ طبعُه حينذاك بأنّه كان عاطفيّاً سريع التأثر ، شديد الحماس ، يتطلّب من طباع الناس ما لا تجود به[٣] . ومثل هذه الصفات كثيراً ما وُصف بها عباقرة الفنّ في كل زمان .

---

(١) Article : Milton, John. In : Grove's Dictionary of Music & Musicians.

(٢) المصدر السابق .

(٣) Sampson: The Concise Cambridge Hitory of English Literature,P.357.

وحينما أنهى دراساته في كامبريدج انتقل إلى هورتون Horton بالقرب من وِنْدسور ليقيم مع أبيه ، الذي كان قد اختار هذه البلدة مكاناً لإقامته بعد اعتزاله العمل ، وهناك عاش الشاعر بدون وظيفة معيّنة ، يقرأ الآداب الكلاسيكية ، ويُعدّ نفسه للدور الذي اختار القيام به ، وهو دور الشاعر . وقد امتدت إقامة ملتون في هورتون من عام ١٦٣٢ – ١٦٣٧ ، وهناك نظم العديد من أعماله الأدبية . ومن القصائد التي ترجع إلى هذه الفترة قصيدتان شهيرتان هما L' Allegro (الرجل المبتهج) ، Il Penseroso (الرجل المتأمل) ، وقد عبّر الشاعر في أولاهما عن النفس المرحة السعيدة المبتهجة بالحياة ، المقبلة عليها . وحفلت هذه القصيدة بوصف مناظر الطبيعة الخلاّبة ، وأجوائها المنعشة ، أما القصيدة الثانية فهي دعاء لإلهة الحزن ، يلتمس فيه أن تشيع الأمن والهدوء والسكينة ، وأن تتيح له الفراغ والتأمل . ويعبّر الشاعر في قصيدته هذه عن مباهج الدراسة ، وحياة التأمل ، كما يتحدث عن شِعر المآسي والملاحم ، وكذلك عن الموسيقى .

إن هاتين القصيدتين تصوران ملتون في حالي الفرح والحزن . هو في فرحه ينعم باللذات البريئة ، يستمع إلى لحن القبّرة ، ويحيّي إشراقة الفجر ، وبزوغ الصبح حين تخرج الشمس في موكبها الجليل . وهنا تمتلىء القصيدة بصور الريف الإنجليزي ، فتصوّر جماعة من الحرّاثين يعملون في الحقول ، وفلاحة تحلب بقرتها ، وحاصداً يتأهب لقصّ العشب ، ورعاة يتفيّأون الظلال .

وتتجلى في هاتين القصيدتين حصيلة دراسة الشاعر في تلك المرحلة ، فهو شاخص ببصره إلى الفلاسفة والشعراء ، يرى في أشعارهم أطياف الماضي ، ويتنسم فيها أريج الحكمة ، وتهزّ قلبه الموسيقى التي تنبعث من الأرغنّ ، تلك التي ترتفع به إلى أسمى درجات النشوة ، وتجعل ملكوت السماء ماثلاً أمام عينيه[١] .

---

(١) بنى الموسيقار جورج فردريك هاندل (١٦٨٥ – ١٧٥٩) عمله الموسيقي : =

وإلى هذه المرحلة من حياة ملتون يرجع عملان مشهوران هما تمثيلية شعرية من النوع الذي كان يسمى بالمُقَنّعات ، ومرثية تدعى لِسِداس[1] . وليست التمثيلية المقنّعة مما ينتمي إلى فنون المسرح التقليدي ، وإنما هي لا تعدو أن تكون مزاجاً من تمثيل خفيف ومناظر خلاّبة ورقص وموسيقى . وكانت الزخرفة والرقص والموسيقى أهم فيها من التمثيل . هذا اللون من الفنّ الترفيهيّ قد انتشر أيام ملوك آل ستيوارت الأوائل ، قبل أنْ يقوى في إنجلترا مذهب المتزمّتين[2] ، الذين قضوا على حياة البهجة في القصور ، وحاربوا المسرح ، بعد أن قوي تأثيرهم في البلاد ، واستطاع أحدهم وهو أوليڤر كرمويل أن يقيم حكماً جمهورياً في انجلترا دام ثمانية أعوام ، عادت بعدها الملكية . ومُقنّعة ملتون[3] قد اقتبست مادتّها من الأساطير القديمة ، كما تأثّر الشاعر فيها بمن سبقه من أدباء إنجلترا الذين برعوا في هذا الفنّ ، لكنّ الشاعر فيها واضح الأسلوب ، متميّز الشخصية ، حريصٌ على التعبير عن آرائه الخلقية ، منتقد للإباحيّة التي انتشرت في بلاط الملوك .

أما قصيدة « لسداس » فهي في رثاء « إدوارد كنج [4] » صديق الشاعر وزميله أيام الدراسة ، وقد غرق أثناء سفره بالبحر إلى أيرلندة . وليست هذه القصيدة رثاء بالمعنى التقليدي للرثاء ، بل هي فكر وتأمل وخيال . وقد أطلق الشاعر اسم لسداس على صديقه ، وجعل رثاءه له يتخذ طابع الشعر الريفيّ وهو لون من الشعر تنتشر فيه أجواء الريف ومناظره وألوانه ، وأصواته

= L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato على قصيدتي ملتون ، مع إضافة قسم ثالث هو il Moderato (المعتدل) . وهذا عمل موسيقي غنائي عُزف لأول مرة في لندن عام ١٧٤٠ .

(١) Lycidas

(٢) Puritans

(٣) هذه المقنعة تدعى Comus

(٤) Edward King

وأصدقاؤه . وكانت هذه القصيدة آخر عمل مهمّ نظمه الشاعر ، قبل أن يقوم برحلته الشهيرة إلى القارة الأوروبية ، فتاريخها يرجع إلى عام ١٦٣٧ ، وهو العام الذي ماتت فيه أمه . أما رحلة الشاعر فقد بدأت في عام ١٦٣٨ حين سافر إلى إيطاليا ، فوصل إليها في الربيع ثم قضى الصيف ، وزار فلورنسا وروما ونابلي . وكان يعتزم أن يمدّ رحلته الى صقلية واليونان ، لكنّ الأوضاع في وطنه ، وكفاح الأحرار من أجل الحريّة ، جعلاه يغيّر اتجاهه ، فسار شمالاً وعرج ثانية على فلورنسا ، ويقال إنه زار هناك جاليليو العالم الفلكي ، وكان قد أصبح شيخاً طاعناً في السنّ فاقد الإبصار . وتوجّه من هناك إلى جنيف ثم قفل منها عائداً إلى وطنه ، فوصل إلى انجلترا في أغسطس عام ١٦٣٩ .

بعودة ملتون إلى وطنه تبدأ المرحلة الوسطى من حياته ، وهي فقيرة في إنتاجه الشعري ، غنية بمقالاته التي نشرها تباعاً ، مدافعاً فيها عن الحرية ، كما تصورها . إنّ حريّة التفكير والكلام كانت أسيرةً لإرادة الملك والأسقف . ولقد كان ملتون يسعى لتحرير الإنسان من السلطة الدينية والزمنية على السواء . وكان البرلمان يبدو له مدافعاً عن الحرية ، وقد سيطر عليه حينذاك المتزمّتون Puritans ، الذين كانوا يعارضون سلطان الملك والأساقفة ، وقد مال الشاعر في كتاباته إلى مبادىء البرلمان وزعمائه .

إنّ ملتون — بعد عودته من الخارج — اتخذ له منزلاً في لندن، وبدأ يشتغل بالتعليم ، وبقي التعليم مهنة له حتّى تولّى أمانة سرّ حكومة الثورة عام ١٦٤٩ . لكنّه خلال هذه الفترة نشر الكثير من كتاباته المنثورة ، وكان بعضها بالإنجليزية والبعض الآخر باللاتينية التي كان إتقانه لها يقـــارب إتقانه لغته الأصلية ، وقد أنشأ بها أعمالاً قيّمة من الشعر والنثر .

كانت فكرة الحرية إذن هي أهم موضوعات مؤلفاته النثرية . إنّ الحرية تنبع من الله الذي أراد للناس أن يكونوا أحراراً ، والمرء يكتسب الحرية بخضوعه لله ، وذلك يعني عنده أنّ الرجال الأخيار هم أقدر الناس على حبّ الحريّة ،

وذلك يعني أيضاً أنّ المؤمن المخلص يحطّم كل الأوثان التي يعبدها الناس ، سواء تمثلت هذه الأوثان في المال أو الجاه ، أو الخرافات التي يخضع لها الناس ، راضين بتسلّطها عليهم . على الإنسان أن يعلن حرصه على التحرّر ، وذلك بتحطيم هذه الأصنام . وليس النبي داعية إلى مثالية وهميّة ، أو برامج اجتماعية ، بل هو محطمٌ للأوثان ، مبددٌ لتلك الصور الزائفة التي يعبدها الناس .

وانطلق من دعوة الحرية تلك إلى مهاجمة الكنيسة وتسلّطها على عامة الشعب . فالكنيسة عنده ليست سوى مجتمع تحرَّر جميع أفراده وتساووا في ظلّ العقيدة . ولو دخل السلطانُ الزمنيّ الكنيسة لأصبحت مؤسسة دنيوية . من هنا رأى أنّ الكنيسة سلطة روحية ، لا مجال عندها للتسلّط ، وإلا انتهى الأمر إلى تسلّط البابوية ، وتلك – في نظر ملتون – كانت العقبة الكبرى في وجه الحريّة المسيحية . لقد كانت دراسة الكتاب المقدّس ، والتعرّف على أبعاده الروحية أهم ما ينبغي على الكنيسة أن تقوم به. إنّ هذا الكتاب قد جاء ليحرّر الانسان من أوضاع الاستعباد ، فأية عبارة فيه تبدو على النقيض من ذلك فهي عبارة لم تُفهم على وجهها الصحيح .

ولملتون رسالة عن الطلاق ووجوب إباحته ، خالف بها آراء الكنيسة ، وزعم أنّ موسى كان يبيح الطلاق ، وأنّ قانون الزواج باق كما هو في العهد القديم . أما قول السيد المسيح بأنّ الزواج لا يجوز التحلّل منه فهو عنده تعبير عن حالة مثالية ، لا تصلح لهذا العالم المفعم بالخطيئة ، الذي ينحلّ فيه بطبيعته كلّ زواج فاشل . وادّعى ملتون أنّ قانون الزواج هذا من الأوهام التي تتمسك بها الكنيسة . وقد نشر ملتون رسالته عن الطلاق على أثر نزاع وقع بينه وبين زوجته الأولى لإطالتها المقام عند أهلها ، حيث ذهبت لزيارتهم . ومن الطريف أنّ هذه الزوجة عادت بعد ذلك إلى زوجها ، وعاشت معه حياة مستقرّة ، وأنجبت له ثلاث فتيات قبل وفاتها في عام ١٦٥٢ .[1] وكان نشرُ

---

(١) تأثر الشاعر المعاصر روبرت جريفز بقصة هذه الزوجة ، وصاغ حولها عملا قصصياً بعنوان :
A Wife to Mr. Milton

هذه الرسالة عام ١٦٤٣ بدون إذن من رقابة المطبوعات ، فلما نُبّه البرلمان لمحاسبة ملتون على هذه المخالفة، نشر رسالة أخرى عام ١٦٤٤، يدافع فيها عن حريّة النشر ، وهي موجهة إلى البرلمان، لكنّ حلمه بهذه الحريّة الأدبية لم يتحقق إلا عام ١٦٩٥ ، حينما عدلتْ الدولةُ عن رقابة المطبوعات . وقد أُخذ على ملتون بعد ذلك أنه شارك في أعمال الرقابة على المطبوعات حين ولي أمانة السرّ لحكومة كرمويل .

الواقع أنّ ملتون لم يلزم نفسه بنظرية سياسية واضحة للحكم المدني قبل نجاح حزب كرمويل في إقصاء الملك شارل الأول ، وإعدامه عام ١٦٤٩ . وقد عين ملتون أمين سرّ للحكومة الجديدة ، وكانت مهمته تحرير المراسلات والوثائق باللغة اللاتينية التي كانت حتى ذلك الحين لغة دولية في أوروبا . وفي ظلّ هذه الحكومة الجديدة اتضحت بعض آرائه في السياسة .

إنّ انجلترا كانت قد حققت تطوراً سياسياً يُعتدّ به قبل عصر ملتون . فهناك وثيقة الماجنا كارتا Magna Carta (العهد الأعظم)، وترجع إلى القرون الوسطى ، إذ صدرت في عام ١٢١٥ ، وعالجت مشكلات العصر الوسيط ، لكنّ كلمات هذه الوثيقة ظلت تُفهم على أنها تضمن حقوق المواطن في مواجهة استبداد الملكية . وكانت هناك مجموعة من القوانين والتقاليد التي تجمعت عبر القرون وأصبحت راسخة في المحاكم . وكان هناك البرلمان بقسميه مجلس اللوردات ومجلس العموم ، ويرجع إلى القرن الثالث عشر ، وقد استطاع بمرور السنين أن يكتسب حقوقاً وسلطات في فرض الضرائب ، وإصدار القوانين .

وكان ملوك أسرة تيودور يحتالون للتغلّب على سلطات البرلمان ، ويستعينون في ذلك بالرشوة ، أو الضغط على أعضائه ، أو تجاهله إذا اقتضى الأمر ذلك ، فلم يكونوا يدعونه للاجتماع بصورة منظمة . وكان مولد ملتون في ظل أسرة جديدة ارتقت عرش البلاد بعد أسرة تيودور ، هي أسرة ستيوارت الاسكتلندية فقد ارتقى مؤسسها جيمس الأول عرش إنجلترا عام ١٦٠٣ . كان هذا الملك غريباً عن

إنجلترا ، كما أنه كان يؤمن بالملكية المطلقة ، فاصطدم بأوضاع متطورة ، ساندتْها ثوراتٌ دينية قوية . وازدادت حِدّة الصدام مع أوضاع انجلترا في عهد ابنه ووريثه الملك شارل الأول الذي ارتقى العرش عام ١٦٢٥ ، فهذا الملك قد اصطدم بالبرلمان مرات، وانتهى الأمر إلى حرب أهلية بين قوات جنّدها البرلمان بدون أمر الملك ، وبين القوات الملكية ، وأسفر الصراع عن هزيمة الملك وإعدامه عام ١٦٤٩ . فنحن نرى إذن أن ملتون قد عاصر في شبابه ثورات دينية وسياسية عاتية ، وكان له إسهام واضح في الثورة الدينية ، إذ دافع عن مبادىء المتزّمتين ، الذين كانمنهم كرمويل ، الزعيم الثوريّ الذي استولى على السلطة بعد التخلّص من الملك شارل الأول . وقد رأينا كيف دُفع ملتون للمشاركة في حكومة الثورة ، إذ عين أمين سر لهذه الحكومة .

لقد جاءت بعض آراء ملتون السياسية نتيجة لوضعه الجديد ، فقد ارتبط بالحكومة التي أعدمت شارل الأول ، فبسط في « دفاعه عن الشعب الإنجليزي » مُبرّرات هذا العمل الثوري ، وحاول أن يبيّن حدود الملكية . فالملك في رأيه يستمد سلطانه من الناس، وعلى هذا فمن الممكن إقصاؤُه إذا أساء التصرف . لكنّ ملتون كان متنبّهاً لما يمكن أن تنطوي عليه السلطة الغوغائية من أخطار ، وبخاصة في عصر لم ينتشر فيه التعليم على نطاق واسع ، ولم تظهر فيه القوى الشعبية التي يتمتع أفرادها بالنضج العقلي . من هنا حدّد صفات الناس الذين ينبغي أن تُستمد منهم السلطة ، فهؤلاء هم المؤمنون الأحرار الذين يتمتعون في مجتمعهم بالمساواة بين الأفراد . يصف ملتون هؤلاء بأنّهم « شعب الله » ، وهم الذين ينبغي على السلطة الزمنية أن تصل معهم إلى وفاق . وفي رأيه أنّ الاستبداد يناقض روح المسيحية ، والملكُ المستبدّ يمكن أن يتحول إلى صنم آدميّ ، ومن هنا يجب أن تبرأ السلطة الزمنية مما يجعلها في وضع مناقض لروح المسيحيّة وتعاليمها .

وقد اصطدم فكر ملتون هذا بواقع الحكومة التي كان ينتمي إليها ،

فحكومة كرمويل هذه لم تكن ديموقراطية ، بل إنّها كانت حكومة دكتاتورية ، وصلت في دكتاتوريتها إلى حدّ تعطيل البرلمان . وكان من رأي ملتون أنّ حكومة خيّرة قويّة تستطيع أن تقود الناس وترشدهم في المرحلة الأولى من السعي لتحقيق الحريّة . فحكومة كرمويل كانت في رأيه أسلوباً موقتاً لتحقيق الانتقال من حال إلى حال . وحين توفي كرمويل رأى ملتون إسناد الحكم إلى مجلس دائم يحكم هذه الجمهوريّة الناشئة . هذه الآراء التي أبداها تمثل التوصيات العملية التي رأى أن تُتّبع لإدارة البلاد في هذه المرحلة من تطورها نحو الحرية . لكنّ هذه الآراء ذات الطابع الواقعيّ ، الذي يعكس تأثير الأحداث ، لا تمثّل الجانب الطموح من الفكر السياسي عند ملتن . لقد نشر قبل ثورة كرمويل أعمالاً تطلّع فيها إلى عصر جديد ، وإلى مجتمع من المواطنين الأكفاء الذين يستطيعون أن يضمنوا بوجودهم نجاح قضية الحريّة ، وبيّن أنّ مثل هذا المجتمع لا يمكن أن يتحقق إلا بنشر التعليم . وقد عبّر عن رأيه هذا في رسالته عن التعليم التي سبقت في الظهور ثورة كرمويل . وزاد الأمر وضوحاً في خطابه الذي وجّهه إلى البرلمان الانجليزي في عام ١٦٤٤ ، داعياً إلى حرية النشر وإلغاء الرقابة على المطبوعات . إنّ التعليم – في رأي ملتن – هو الوسيلة الوحيدة التي تمكّن الإنسان من الحفاظ على حريته . ويقوم التعليم على الإنسانيات الموروثة عن اليونان والرومان ، مقترنة بمختلف معارفهم العلمية . لقد تصور التعليم إلماماً شاملاً بالثقافة الكلاسيكية بمختلف جوانبها ، فالمثلُ الأعلى للتعليم عنده يتجلى في الإحاطة بتلك الثقافة على اتساعها . أما الهدف من هذه الاستنارة فهو العمل على إصلاح العقيدة ، وفهم الكتاب المقدّس على الوجه الأكمل . والحرية التي تتحقق في ظل التعليم تجعل الفرد مدركاً لمسؤولياته إزاء المجتمع .

من هنا نرى كيف شغل ملتون نفسه بالإصلاح الديني والإصلاح السياسي . وبلغ به هذا الانشغال حدّاً جعله يتوقف عن نظم الشعر توقفاً يكاد يكون تاماً مدة عشرين عاماً ، كان خلالها يعبّر عن آرائه الدينية والاجتماعية والسياسية

بكتابات نثرية ، صيغ بعضُها باللغة اللاتينية . وكشفت هذه الرسائل عن عمق اهتمامه بمشكلات زمانه ، كما تمخضت الأحداث عن ثورة أطاحت بملك مستبدّ . وهذه الأحداث ذاتها حملت ملتون إلى موقعٍ مسؤول في الحكومة الجديدة، فدافع عنها وعن مؤسسها[1] دفاعاً مجيداً، واعتبرها بداية لعهد جديد. ولقد خابت آمال ملتن في تحقيق الإصلاح السياسي ، حين وجد الجمهورية تنهار بعد وفاة كرمويل عام ١٦٥٨ . ولم يمض إلا قليل حتى عادت الملكية من جديد إلى البلاد عام ١٦٦٠ ممثلة في شارل الثاني . وهنا نجد أنّ ملتون يخطو إلى المرحلة الثالثة من حياته الأدبية ، بعد أن أخفق في كفاحه السياسي . ولقد نجح في الإفلات من عقاب الملكيّين ، لكنّه فقد قدراً كبيراً من ثروته ، وبقي له قدر منها وقاه شرّ الفاقة حتى نهاية عمره . وقد ذُكر أنه خلّف بعد موته ثروة تقدّر بمبلغ ألف وخمسمائة جنيه استرليني ، وأن القدر الذي فقده من ثروته عند عودة الملكيّة بلغ نحو ألفين من الجنيهات . وتعتبر هذه مقادير كبيرة من المال إذا قُدّرت على أساس قيمتها الشرائية في زمانها .

نحن إذن أمام رجل اتسمت حياته بالجدّ . كان جادّاً في شبابه ، فأقبل على التحصيل والدرس ، ونهل من تراث الفكر والأدب القديم بشغف واهتمام . وشغلته مشكلة الإنسان في علاقاته بالكنيسة ، وبالسلطة الحاكمة ، وبالمجتمع . ودخل معترك الإصلاح فاتفقت مشاربُه مع حركة الإصلاح الديني القائمة على التشدّد ، الداعية إلى التخلص من سلطان الكنيسة على الأفراد ، وإن لم يُعرف على وجه اليقين إلى أي طائفة كان ينتمي . واتفقت ميولُه أيضاً مع الاتجاهات البرلمانية الساعية إلى تحديد سلطة الملك . ودخل معترك السياسة والإصلاح الاجتماعي . وشغل نفسه عشرين عاماً بنشر الرسائل والمقالات في جوانب هذا الإصلاح . وفقد بصره في منتصف العمر (عام ١٦٥٢) . تزوج ثلاث مرات ، فقد ماتت زوجته الأولى عام ١٦٥٢ ، أما زوجته الثانية

---

(١) انظر ما كتبه عن كرمويل في رسالته : Second Defence of the People of England.

فماتت عام ١٦٥٨ . وتزوج للمرة الثالثة عام ١٦٦٣ ، وعاشت هذه الزوجة بعده نصف قرن .

من الناحية الثقافية يُعتبر ملتون تلميذاً أميناً لعصر النهضة ، فقد درس الآداب الكلاسيكية بعمق ، واتقن الكتابة باللاتينية شعراً ونثراً . واختار لأعظم أعماله القالب الملحمي ، وكانت الملحمة في عصر النهضة تعتبر أعظم فنون الشعر . كما جرى في ملحمته هذه على أسلوب الملاحم الكلاسيكية ، وحين عمد إلى نظم مأساة شعرية اختار لها الأسلوب اليوناني في نظم المآسي ، ولم يسر على الأسلوب الابتداعي الذي سلكه شكسپير ، فهو من هذه الناحية تلميذ أمين لعصر النهضة .

وقد حرص على التزود من الآداب الكلاسيكية في إيطاليا ، وكانت أسبق الأقطار إلى إحياء التراث القديم . وعُرف عنه حبّه الكثير للموسيقى ، فأبوه كان موسيقياً ، كما أنه اهتم بنظم مُقَنّعة لحنها موسيقيّ معروف في زمانه . وحين ذهب إلى إيطاليا اهتم بما كان قد ظهر فيها من تجديد في الموسيقى وكان مونتفردي (١٥٦٧ — ١٦٤٣) الموسيقار الشهير يعيش في البندقية حين زارها ملتن ، ومن الممكن أنّه ذهب للاستماع إلى بعض أعماله الموسيقية ، كما أنّ ملتن أرسل إلى إنجلترا بضعة صناديق مملوءة بكتب الموسيقى ، وكان من هذه الكتب ما حوى عدداً من أعمال مونتفردي ، مما يُبيّن لنا اهتمام ملتون بالموسيقى الجديدة حينذاك .

حين فكّر ملتون في صياغة الملحمة خطر له في أول الأمر أن يختار لها موضوعاً شعبياً ، كقصة الملك آرثر . لكنّه عدل عن هذا الاختيار ، واتجه إلى قصة الخلق ومشكلة الشر في العالم ، وخلاص الإنسان من الشر والخطيئة فكانت هذه موضوع ملحمتيه « الفردوس المفقود » و « الفردوس المستعاد » ، فهاتان الملحمتان تقومان على موضوع دينيّ ، لكنهما صيغتا في أسلوب ملحميّ تقليدي . إنّ الموضوع ديني مقتبس من الكتاب المقدس ، أما الأسلوب

فملحميّ تقليديّ يقتفي آثار ڤرجيل . وقد أجمع النقاد على أنّ ملحمة الفردوس المفقود أعظم أعمال ملتن .

لقد كانت الإنيادة هي المثال الذي احتذاه ملتون في نظم ملحمته . وبرغم أنّ الفردوس المفقود يتناول سقوط آدم الذي يمثل الجنس البشري بأكمله ، فإنّه لا يقف عند هذا الحدّ ، بل يتناول الزمان كله ، من بدء الخليقة إلى نهاية العالم ، مطوّفاً بالسماوات والأرض والجنة والجحيم .

يرجع تفكير ملتون في نظم عمل ملحميّ إلى تاريخ مبكّر من حياته الأدبية ، فقد ذكر أنه فكر في القيام بهذا العمل عام ١٦٣٩ . وهناك أوراق بخطّه ترجع إلى عام ١٦٤٠ أو ٤١ ، تتضمن قائمة بموضوعات بعضها من الكتاب المقدس ، وبعضها من التاريخ الإنجليزي ، ومن بين هذه الموضوعات مخطّط لملحمة الفردوس المفقود . وكان من الموضوعات التي فكّر فيها ثم عدل عنها قصة الملك آرثر . ولئن كان تفكير ملتون في نظم ملحمة « الفردوس المفقود » يرجع إلى هذا التاريخ ، فإنه لم يبدأ العمل فيها بصورة جديّة — على الأرجح — قبل عام ١٦٥٨ ، أي حين فرغ من مهامه السياسية بعد موت كرمويل . ولسنا نعرف على وجه التحديد متى تمّ نظم الملحمة ، فمن التواريخ التي تُذكر عام ١٦٦٣ ، وعام ١٦٦٥ . لكنّنا نعرف يقيناً أنّ هذا العمل نشر لأول مرة عام ١٦٦٧ ، وكانت المنظومة في عشرة أقسام ، ثم صدرت لها طبعة ثانية عام ١٦٧٤ ، بعد أن أعاد الشاعر تقسيم أبوابها فصدرت في اثني عشر قسماً يُسمى كل قسم منها كتاباً . وأظنّ أنّ الوقت قد حان لذكر خلاصة موجزة للفردوس المفقود .

الكتاب الأول : ويتكون من نحو ٧٩٨ سطراً[1] . ويذكر في هذا الكتاب

---

(١) اخترنا هنا ذكر عدد السطور على الطريقة الغربية . يضاف إلى ذلك أن ملتون نظم هذه الملحمة بدون أي التزام بالقافية ، فهي متحررة من التقفية تحرراً كاملا .

موضوع الملحمة بوجه عام ، وهو خطيئة آدم ، وفقدان الفردوس ، كما يُذكر المُسَبِّبُ الأساسي لهذه الخطيئة وهو الشيطان ، الذي خرج عن أمر ربه ، فطرده من الجنة . يظهر الشيطان وجنوده من الجنّ وهم راقدون فوق بحيرة اللهب في الجحيم ، ثم يوقظ الشيطان جنوده ، ويدعوهم إلى اجتماع عام . ومن أحداث هذا الكتاب أيضاً بناءُ قصر الشيطان .

يصف ملتون تجمع جيش الشياطين على النحو التالي :

« لقد ظهروا جميعاً في لحظة واحدة خلال الظلام :
فارتفعت عشرة آلاف راية في الهواء ،
وكانت تتماوج بألوانها الشرقية ، وارتفعت معها
غابة كثيفة من الرماح ، كما ظهرت الخوذات المتزاحمة
والدروع المتراصة في مسيرة كثيفة
لا سبيل لقياس عرضها »[1] .

الكتاب الثاني : يتباحث مؤتمر الشياطين حول القيام بحملة محفوفة بالأخطار لاسترداد الفردوس ، لكنّ الأمر ينتهي إلى وجوب التحقق من خبرٍ يُفيد أنّ عالماً جديداً قد خُلق ، سكنته مخلوقات جديدة . وتقع على الشيطان وحده مهمةُ التحقّق من هذا الأمر ، فيخرج من أبواب الجحيم ، وقد سارت الخطيئة على أحد جانبيه وسار الموت على الجانب الآخر . ويصعد إلى أعلى ماراً بعالم الهيولى[2] . هذا الكتاب حافلٌ بالجدل والحِجاج ، فمن محبّذ للقتال من أجل الفردوس ، ومن معارضٍ ، ثم هناك القرار الذي اتُخذ ، وما قوبل به الشيطان — حين أخذ على عاتقه مهمة البحث في أمر العالم الجديد — من تحية وهتاف . وقد بلغت سطور هذا الكتاب ١٠٥٥ . يبدأ هذا الكتاب

(١) الفردوس المفقود ، ٥٤٣ — ٥٤٩ .
(٢) الهيولى هي المادة اللامتشكلة ، التي افترض الفلاسفة القدماء وجودها قبل وجود الكون .

بوصف عرش الشيطان ، وما ازدان به من رونق وغنى ، جعله يفوق في مظهره عروش ملوك الشرق . يصور الشاعر بعد ذلك ما كان للشيطان من طموح لنشر ألوية الشر ، وما كان يرسمه من خطط ليبسط سلطانه على مختلف الأكوان .

الكتاب الثالث : يمثل هذا الكتاب انطلاق الشيطان للقيام بأفعاله الدنيئة ، فها هو ذا يطير محلّقاً إلى عالم الدنيا ، الذي كان قد خُلق . وهنا يتطرق الشاعر إلى موقف يعتبره كثير من النقاد مصدر ضعف كبير للملحمة . لقد أراد الشاعر أن يصوّر العلم الإلهي الذي لا يخفى عليه شيء في السماء ولا في الأرض ، فسلك إلى ذلك سبيلاً عجيبة تتلخص في إظهار الخالق جالساً فوق عرشه ، يتحدث وكأنما هو ممثل يشترك بالتمثيل في إحدى المسرحيات . كان هذا الموقف غريباً من شاعر مسيحي يتحدث عن ملكوت السماء . ويتجلى هذا الضعف في عمل ملتون واضحاً ، إذا قيس بعمل دانتي الذي اكتفى بالإشارة والإيماء ، حين وصل إلى سماء السموات ، ولم ينزلق إلى مثل هذا التورط الذي وقع فيه ملتون . فهل كان من تأثّره بالكلاسيكية أنّه جعل الخالق يشترك في أحداث الملحمة ، وكأنما هو أحد آلهة اليونان والرومان الذين كانوا يشتركون في أحداث الملاحم الكلاسيكية ؟ وليس في الصفات التي ينعت ملتون بها الخالق ما يمكن أن يدخل ضمن نطاق الهرطقة ، وإنما هو قد انزلق إلى لون من البحث لا يستسيغه المؤمنون في تصورهم للخالق ، وتنزهه عن الصور والأشكال .

لقد أظهر الله للسيد المسيح ما كان يسعى إليه الشيطان ، وأنبأه بأنه سيفلح في إفساد البشرية . وكذلك أظهر الله للسيد المسيح معنى العدل الإلهي والحكمة الإلهية ، وخلقه الإنسان حرّ الإرادة قادراً على مغالبة هواه . ويُعلن الخالق لطفه بالإنسان، لأنّ سقوطه لم يكن من جراء طبيعته الشريرة ، كما هو شأن الشيطان، بل إنّ سقوط الإنسان حدث بإغواء من الشيطان . ويلهج المسيح بالثناء على الخالق، لما تفضّل به من لطف بالناس . وكذلك ينبىء الله المسيح

أنّ هذا اللطف لن يعمّ بني الإنسان إلا بعد أن تأخذ العدالة الإلهية مجراها . ويقدم المسيح نفسه قرباناً لفداء البشرية ، فيتقبلُه الله ، ويرفع اسمه فوق كل اسم في السماء والأرض ، ويأمر كل الملائكة بأن تعظمه ، فتستجيب بترنيمات على ألحان الهارب ، وتتغنى هذه الجوقة الملائكية بالثناء على الخالق العظيم . ويهبط الشيطان على الإفريز الخارجي لعالمنا ، وهناك يجد السلّم المودي إلى السماء ، فيصعد إلى الشمس ، ويهبط فيها ، ثم يسأل الحارس الموكّل بها « أوريل »[1] – بعد أن يتخفّى في صورة ملك بسيط – أن يرشده إلى مكان الخليقة الجديدة ، متظاهراً بالحرص على شهودها ، وعلى رؤية الإنسان الذي أسكنه الله الأرض . ويرشده حارسُ الشمس ، فيهبط إلى الأرض فوق جبل نِفاتِسْ[2] . وتبلغ سطور هذا الكتاب ٧٤٢ سطراً . من أجمل المواقف وأرقها في هذا الكتاب ثناء الملائكة على الله ، والترانيم التي شدت بها في غناء جماعي يصحبه عزف آلات موسيقية رقيقة[3] . وهناك تصوير لموقف المسيح من الله والعالم ، وتعبير عن فكرة الفداء في العقيدة المسيحية ، وحمل خطايا البشرية ، وهي كلها من العقائد المألوفة عند المسيحيين .

الكتاب الرابع : وصل الشيطان الآن إلى مشارف جنّة عدن ، وهنا سوف يسعى ليقوم بمكره الذي انتواه ، إزاء الله والإنسان . ويقع الشك في نفس الشيطان ، كما تنتابه مشاعر مختلفة من الخوف والحسد واليأس . لكنّه في النهاية يرسّخ قدمه في الشرّ ، ويتقدّم نحو الفردوس . هناك مقطوعات رقيقة في وصف الفردوس كما يبدو من الخارج ، وتحديد لموقعه . نرى الشيطان بعد ذلك يتخطى الحدود ، ثم يجلس – بعد أن يتخذ صورة طائر مائي – فوق شجرة الحياة ، وهي أعلى شجرة في الفردوس . ومن هناك ينظر حوله .

---

(١) Uriel

(٢) Niphates . وقد حدده ملتون بأنه أحد جبال أرمينية بجوار آشور . (٤ : ١٢٦) .

(٣) ٣٤٤– ٣٨٢ .

وتوصف بعد ذلك جنة الفردوس ، كما يقع نظرُ الشيطان للمرة الأولى على آدم وحواء ، فيعجب من تكوينهما الرائع ، ومما يغمرهما من السعادة ، ويزداد تصميماً على إيقاعهما في الخطيئة . ويستمع إلى حديثهما فيفهم منه أنّه قد حُرّم عليهما الأكل من شجرة المعرفة ، وإلا عوقبا بالموت ، وهنا يعقد عزمه على إغوائهما للخروج على أمر الله ، لكنّه يتركهما بعض الوقت ليزداد علماً بحالهما .

ويهبط أوريل (حارس الشمس) على شعاع من أشعتها ، ويخبر جبريل — الذي كان حارساً لباب الفردوس — بأنّ روحاً شريراً أفلت من الهوّة ، ومرّ بأفقه ظُهراً ، وهو مُتخفٍ في صورة مَلَك طيّب ، وهبط إلى الفردوس . وقد كُشِفَ أمر هذا الشرّير بعد أن عبر أفق الشمس ، بما ظهر عليه من طابع العنف والسخط في تحليقه . ويعد جبريلُ حارس الشمس بأنْ يكشف أمر هذا الروح الخبيث قبل بزوغ الصبح . يهبط المساء ، فيتحدث آدم وحواء عن ذهابهما لأخذ قسط من الراحة ، ويلي ذلك وصفٌ لكوخهما ، وكذلك لأدائهما صلاة المساء . ويحرّك جبريل أتباعه من عسس الليل ، ويأمرهم بالطواف بجنات الفردوس ، كما يختار ملكين قويّين لحراسة كوخ آدم وحواء ، خشية أن يصيب الروح الشرير أحدهما بسوء أثناء نومهما . ويجدان هذا الروح الخبيث ملتزماً أذن حواء ، يغويها في منامها ، فيحضرانه — برغم مقاومته — إلى جبريل . ويسأله جبريل عن فعله فيجيب بازدراء ، ويتهيأ للمقاومة ، لكنّ أمراً من السماء يوقفه ، فيطير إلى خارج الفردوس . شغلت أحداث هذا الكتاب ١٠١٥ سطراً .

يتضمن هذا الكتاب وصفاً رائعاً لألوان الفردوس ، وأنسامه وعطره[١] ، كما يصف الشاعر آدم وحواء ، مصوّراً السعادة التي تغمرهما في مستقرهما الأول[٢] . يفوح الشعر هنا بعبق الزهور ، وتتجاوب في جوانبه أغاريد

(١) ١٣٠ — ١٦٥ .
(٢) ٢٨٨ — ٣٤٠ .

الطير ، وتسطع جوانبه بالنور يغمر الأشجار والأزهار ، والأنهار الجارية التي تخترق المروج وتفيض بحلو الشراب .

الكتاب الخامس : أشرق الصبح ، فقصّت حواء لآدم حلمها المزعج ، فكان له وقع مقلق في نفسه ، لكنّه هدّأ من روعها ، ثم انطلقا لعملهما اليومي ، فافتتحاه بترنيمة الصباح على باب الكوخ . ولقد أرسل الله روفائيل — حتى يقيم الحجة على الناس — وأمره أن يعظ آدم وحواء بطاعة الله ، ويبيّن لهما حرية إرادتهما ، ويخبرهما باقتراب عدوّهما منهما . كذلك بيّن لهما أسباب عداوته لهما ، وغير ذلك مما كان على آدم أن يعلمه . ويهبط روفائيل إلى الفردوس ، فيوصف هبوطه ، ويراه آدم — وهو جالس أمام كوخه — مقبلاً من بعيد ، فينهض للقائه ، ويحضره إلى داره ، ويقدم له أجمل فاكهة الفردوس التي كانت حواء قد جمعتها . ويدور حديث حول المائدة ، ويُبلغ روفائيل آدم الرسالة التي حملها إليه ، ويذكّره بحرية إرادته ، ويحذّره من عدوّه . ويسأله آدم أن يزيده معرفة بهذا العدوّ فيقص روفائيل قصة الشيطان ، وثورته في السماء ، وكيف قاد أتباعه إلى أقاليم الشمال ، حيث تبعوه في ثورته وعصيانه . وقد شغلت وقائع هذا الكتاب ٩٠٧ من الأسطر .

الكتاب السادس : يتابع روفائيل في هذا الكتاب قصته ، فيذكر كيف أنّ ميكائيل وجبريل أُرسلا لمحاربة الشيطان . هناك وصف للمعركة الأولى . يهدأ الشيطان وجنوده أثناء الليل ، ثم يجمع أعوانه ، ويبتكر آلات شيطانية توقع اضطراباً في صفوف ميخائيل وجيشه فيعمدون إلى اقتلاع الجبال ، يوقفون بها أثر الوسائل الشيطانية . لكنّ الأمر لا يُحسم ، فيرسل الله المسيح في اليوم الثالث ، وكان قد قدّر أن يُجري هذا النصر على يديه .

ويهبط المسيح إلى مكان المعركة ، ويأمر جنوده أن تقف ساكنة على كلّ من الجانبين ، ثم يهجم على الأعداء بقوة الله ممتطياً عربة ، متخذاً الرعد سلاحاً ، فيفرون أمامه متجهين نحو السماء ، فتنفرج عن فجوة يسقطون منها إلى هوّة

العذاب التي أعدّت لهم ، ويرجع المسيح منتصراً إلى الله .

نرى في هذا الكتاب وصفاً لمعارك عنيفة ، ووسائل حرب مدمّرة ، وبطولة خارقة تتجلى فيما قام به السيد المسيح من تبديد قوى الشيطان ، ودفعه مع جنوده إلى هوة الجحيم ، حيث رأيناهم في مفتتح هذه الملحمة . وقد شغلت وقائع هذا الكتاب ٩١٢ سطرا .

الكتاب السابع : يصف روفائيل لآدم — الذي استفسر منه عن خلق هذه الدنيا — كيف أنّ الله قضى بخلق عالم جديد ، تسكنه مخلوقات جديدة ، وذلك بعد أن طرد الشيطان وأتباعه من الفردوس ، وكيف أرسل المسيح لينفذ عملية الخلق في ستة أيام . ويصور الشاعر نزول المسيح في موكب جليل تصحبه الملائكة . وبعد أن تم عملية الخلق يصعد المسيح ثانية إلى السماء مُشيّعاً بترانيم الملائكة . والكتاب في ٦٤٠ سطرا .

الكتاب الثامن : يصوّر هذا الكتاب مدى العلم بالفلك في عصر ملتون ، فآدم يسأل عن حركات النجوم والكواكب السماوية ، فيتلقّى جواباً غامضاً . وكان عصر ملتون منقسماً بين القول بآراء بطليموس وآراء كوپرنيكوس عن الفلك ، ولم يستطع الشاعر أن يُفضّل أحد الاتجاهين ، لهذا أجرى على لسان روفائيل نصيحة لآدم بأن يهتم بالبحث في أمور أكثر أهمية من العلم بحركات النجوم . ويستجيب آدم للنصح ، ثم يحدّث روفائيل بذكرياته منذ أن خُلق وسكن الفردوس . ويذكر له لقاءه الأول بحواء ، ويحدثه عما يراه من علاقة بين الرجل والمرأة . وأخيراً يتركه روفائيل بعد أن يكرّر وعظه وتذكيره . ويتكون هذا الكتاب من ٦٥٣ سطراً .

الكتاب التاسع : يفتتح الشاعر هذا الكتاب بأنْ يذكر أنّه لن يكون حديثاً عن الخالق ، أو الملك الذي نزل بالإنسان ضيفاً يحدّثه حديث الصديق ، ويشاركه طعامه الريفي ، وإنما هو مضطر أن يغيّر نغمة الحديث . فهناك مأساة العصيان ، التي تمثّلتْ في خروج الإنسان عن طاعة الله ، وكيف أبعده

هذا العصيان عن السماء ، فحلّ به الغضب والسخط ، وكيف جاء به القضاء إلى عالم العناء ، حيث الخطيئة ، وظلّها وهو الموت ، وما يؤذن به من شقاء . ويُبيّن أنّ البطولة في قصته هذه لا تقلّ عن بطولة أخيل وغيره من أبطال الأساطير ، ويستعين ربة الشعر على إمداده بالوحي والقدرة على نظم القريض .

هذا الكتاب إذن يدور حول قصة الخطيئة . لقد ذرع الشيطان الأرض ، ثم مكر مكره فعاد إلى الفردوس ليلاً في صورة قطعة من الغمام ، وتقمص الحية وهي نائمة . ويخرج آدم وحواء لعملهما اليومي ، فتقترح حواء أنْ يعمل كل منهما بمفرده . لا يوافق آدم على هذا الرأي خشية أنْ يلقى حواء ذلك العدوّ الذي حذّرهما منه روفائيل ، فيغريها ويخدعها . غرور حواء يجعلها تصرّ على الذهاب بمفردها ، فهي تكره أن يُشك في قوتّها وثباتها ، وترغب في أن تنفرد بنفسها لتضع قوّتها موضع الاختبار . ويستسلم آدم لإرادة حواء .

تلقى الحيّة حواء على انفراد ، فتسلك في خداعها سبيلاً شيطانية بارعة ، تبدأ بنظرة إعجاب ، ثم بحديث حافل بالثناء على جمالها . وتعجب حواء من نطق الحية بالحديث الآدمي ، فتجيب الحيّة بأنها أوتيت تلك القدرة على الحديث والفهم ، وكانت من قبل خلواً منهما ، بعد أن أكلت من ثمار شجرة معيّنة . وتسأل حواء الحية أن تدلّها على تلك الشجرة ، فتكتشف أنّها شجرة المعرفة التي حُرّم الأكل منها . ويُجري الشاعر على لسان الحيّة حديثاً لبقاً ، معسول المذاق ، عميق التأثير ، يحثها على تذوق ثمار الشجرة ، فتذعن حواء في النهاية ، وتأكل . وتتملك البهجة حواء لما لمسته من حلو مذاقها ، لكنّها تفكر : أتخبر آدم بما وقع أم تُخفي عنه الخبر . وينتهي التفكير بها إلى أن تحمل إليه بعض الثمار ، وتخبره بما أغراها بتناولها . وتصيب الدهشة آدم ، ويعلم أنّها قد ضلّت ، لكنّه لحبّه العميق لها ، يشاركها تناول الثمار ، فيقع هو أيضاً في الخطيئة ، وتكون نتيجة ذلك أن يفقدا براءتهما الفطريّة ، فيستران عريهما ، ويقع الخلاف بينهما ، ويتبادلان اللوم ، كما يحاول كل منهما أن يتنصّل من مسؤولية الوقوع في الإثم . والكتاب في ١١٨٩ سطراً .

الكتاب العاشر : يبدأ هذا الكتاب بذكر خطيئة الإنسان ، وكيف دفعتْ هذه الخطيئة حُرَّاس الجنة من الملائكة إلى أن يصعدوا إلى السماء ليثبتوا براءتهم من الغفلة والتقصير في أداء الواجب . ينقلون خبر سقوط آدم فيضجّ له سكان السماء ، لكنّ الخالق يُبرّئهم من خطيئة التقصير ، فآدم حرّ الإرادة ، كان قد حُذّر وأُنذر ، فالخطيئة خطيئته ، وقد حقّ عليه العقاب . ويختار الله المسيح ليحاسب الخاطئين ، فينزل إليهما ، ويحكم بادانتهما . وتشعر الخطيئة والموت ، وكانا حتى ذلك الحين جالسين عند أبواب الجحيم ، أنّ ما أحرزه الشيطان من نصر ، وما اقترفه الإنسان من الإثم قد مهّدا لهما السبيل للتحرّك من مستقرهما ، واقتفاء خطى الشيطان إلى حيث يسكن الإنسان . ولقد أقاما طريقاً واسعاً يربط بين الجحيم وبين عالمنا ، تبعا فيه خطى الشيطان في رحلته التي قام بها من الجحيم مُنطلقاً إلى مختلف العوالم . وكان الهدف من بناء هذا الطريق تيسير سبيل التنقل بين الجحيم وبين العالم . وتلقى الخطيئةُ والموتُ الشيطانَ وهو عائد إلى الجحيم فرحاً بما حقّقه ، فيكون تبادل التهاني . ويعود الشيطان إلى قصره في الجحيم ، ويقصّ على مجمع أصحابه انتصاره على الإنسان بزهو وغرور . ولا يُتاح لهذا الجمع هتافُ البهجة ، وإنما يتصاعد منهم فحيح ، فقد انقلب الشيطان إلى أفعى ، وكذلك تحول أتباعه إلى أفاع ، وكان هذا مصداقاً لما قدّر عليه في الفردوس . ويلوح أمام أعينهم خيال الشجرة المحرّمة ، فيقفزون نحوها ، ويتسابقون بجشع إلى قطف الثمار ، وتناولها ، فإذا بهم يعلكون التراب والرماد المرّ . وتنطلق الخطيئة والموت ، لكنّ الله يعلن أنّ المسيح سيكون له النصر عليهما في النهاية ، وإذ ذاك تتبدل الأشياء . ويأمر الخالق ملائكته أن يحدثوا عدداً من التغييرات في السماوات والعناصر . ويزداد إحساس آدم بخطيئته ، ويبكي ، ولا تفلح حواء في ردّ السكينة إلى نفسه . ويتشاوران في طريقة يدفعان اللعْنة عن نسلهما ، وتقترح حواء سبلاً للخلاص لا يقرّها آدم ، بل يذكّرها بما وُعدا به من أنّ نسلهما سوف يثأر من الحية ، كذلك يذكّرها بذلك القاضي الرحيم ،

الذي أظهر العطف عليهما حينما كان يحاسبهما على الخطيئة التي اقترفاها، وكيف كساهما بالثياب، وكان رقيقاً رفيقاً. وينتهي بهما الأمر إلى أن يتقدما نحو المكان الذي حاكمهما فيه المسيح، ويسجدان أمامه ضارعين، تتقاطر من أعينهما الدموع التي تبلّل الأرض، ويردّد الهواء أصداء الآهات المتصاعدة من قلبيهما، وقد تملكهما حزن عميق وخضوع مشبع بالوداعة والرقّة. وهذا الكتاب في ١١١٤ سطراً.

الكتاب الحادي عشر : يشفع المسيح لآدم وحواء عند الله. ويقضي الله بطردهما من الفردوس. ويتوجه ميكائيل إلى الفردوس ليعمل بأمر الله. وتنتحب حواء، ويتضرع آدم، ثم يستسلم للقضاء. ويقود الملك ميكائيل آدم إلى قمة أحد التلال العالية، ويظهر أمام عينيه، في رؤى متتابعة، ما يكون من عناء البشرية وشقائها في مستقبل أيامها، وما يحدث من الأحداث حتى وقوع الطوفان. وهذا الكتاب في ٩٠١ سطر.

الكتاب الثاني عشر : يتابع ميكائيل ذكر أحداث العالم المقبلة، وكيف يجيء بعد الطوفان أناس آخرون يعيشون بعض الوقت في صفاء ووئام، ويكون لهم بعض المعرفة بالحقّ والعدل، لكنْ يظهر بين الناس من يطغى ويحاول فرض سلطانه على الناس، ويُنصّب نفسه إلهاً عليهم. مع أنّ الله خلق الإنسان حرّاً، لا سيادة لأحد عليه إلا الله. وله السيادة على ما في الأرض من كائنات. وينتشر الفساد، وعبادة الأصنام. ويتطرق الشاعر من ذلك إلى ظهور إبراهيم، ويتابع رواية الأحداث حتى ظهور السيّد المسيح، وصلبه وبعثه وصعوده إلى السماء، ثم يروي حال الكنيسة منذ ظهور المسيح إلى قدومه الثاني في آخر الزمان. وبعد أنْ ينتهي الملك ميخائيل من رواية هذه الأحداث يقتاد آدم وحواء — اللذين يصحبانه مستسلميْن — إلى خارج الفردوس. وقد استغرقت أحداث هذا الكتاب ٦٤٩ سطر.

هذا العمل الملحميّ الضخم يقف فريداً في الأدب الانجليزي، كما تقف الكوميديا فريدة في الأدب الإيطالي، على ما بين العملين من خلاف في

الأسلوب ، وطريقة التناول . ولقد أصبح الفردوس المفقود ملحمة المسيحيين البروتستانت ، كما كانت الكوميديا ملحمة الكاثوليك . ولقد نظر إليه قراؤه من الإنجليز بتقدير وإعجاب منذ صدوره حتّى عصرنا الحاضر . إنّ الشعور الدينيّ هو الذي ربطهم بهذه الملحمة ، فأصبح لها فعل السحر في نفوسهم ، وكان منهم من يتقبل روايتها وكأنما هو يتقبل رواية الكتاب المقدس . ولقد لقيت كثيراً من الدراسة والنقد منذ صدورها ، ولا تزال حتّى يومنا هذا تلقى عناية النقاد والباحثين .

ولقد ظل ملتون متربعاً على عرش رفيع من التقدير الأدبيّ . وربما مسّه شيء من النقد بين الحين والآخر ، لكنّ ضخامة عمله ، ومكانته الشعرية ، بقيا دائماً موضع تقدير النقاد والباحثين . وربما جرت محاولة في هذا القرن — على أساس نقديّ جديد — تسعى لإعادة النظر في أمر ملتون ، والبحث عما يكمن من قيمة حقيقية في شعره . وربما تحامل بعض النقاد عليه ، وعمل على زحزحته من مكانه الذي احتله في تاريخ الأدب الإنجليزي .

إذا أردنا أن نتحدث عن أبعاد هذه الملحمة ، فأوّل ما يلفت النظر فيها أنّ الشاعر وضع لها تخطيطاً ينتظم الكون كله . لقد أراد أن يصور الإنسان في مواجهة العدالة الإلهية ، فقاده ذلك إلى الحديث عن خلق العالم وعن الشيطان ، وخطيئة الإنسان ، وما أعقبها من لطف إلهي ، جاد به الله على الناس ، بعد أن شفع لهم السيد المسيح وحمل عنهم خطاياهم ، وهو ما تذهب إليه المسيحية بوجه عام .

ولقد اقتضى الفنّ الملحميّ في تصوير هذه القصة أن يُظهر الشاعرُ الشيطان في صورة البطل العنيف ، أو على الأقل في صورة المحارب القويّ . وقد اضطر إلى ذلك ، لأنّ الملحمة لا تقوم بدون حرب وصراع بطولي . لا بدّ أن يكون عدوّ الله والإنسان عنيفاً قوياً . فلو أنّ الشاعر اكتفى بخذلان الشيطان بفضل جبروت الله خلت الملحمة من الصراع ، وانتهت وقائعها في أبيات قلائل . ولقد جرّ عليه هذا التصوير لبطولة الشيطان نقداً كثيراً ، فذهب

بعض النقاد إلى أنّ بطل الملحمة الحقيقي هو الشيطان ، وليس الإنسان .

ولقد حفلت الملحمة بالحركة ، فهناك انتقال بين الجحيم والفردوس والسماء والكواكب والأرض ، وهناك كائنات فوق الحس تروح وتغدو وتملأ الملحمة بالحركة . يُضاف إلى ذلك أنّ المناظر متعددة ، تتغير بتغير الأحداث . فهناك حياة الشيطان وأتباعه في الجحيم ، ثم تسلّلُ الشيطان إلى الفردوس ، وهناك مناظر الفردوس وأضواؤه ، وحياة آدم وحواء في رحابه . وهناك الحرب الضروس بين الشيطان وجنوده ، وبين ملائكة الخير . وهناك الأحداث التي أدت إلى خطيئة آدم ، ورواية ميكائيل للأحداث التي أدت إلى خطيئة الشيطان ، وإلى حياة الناس في الأرض بعد هبوط آدم وحواء إليها . لقد نجح ملتون في صياغـــة ملحمة حول موضوع يمس معتقدات الناس وعواطفهم ، ونجح في أن يجعل ملحمته هذه عملاً أدبياً يلقى اهتمام الناس وتقديرهم . ولقد ذهب بعض النقاد إلى أنّ هذه الملحمة الفريدة في تاريخ الأدب الإنجليزي جعلت هذا الأدب يقفر من الملاحم ، لأنّها خلقت مستوى كان من العسير مجاراته[١] .

ولقد كتب ملتون ملحمته بأسلوب فريد في اللغة الإنجليزية . كان أسلوبه الإنجليزي يقترب في صياغته وتركيبه من اللاتينية ، ذلك لأنّه كان يجيد هذه اللغة ، كما أنه كان متأثراً بأسلوب ڤرچيل الملحمي . وكانت كتابة الملحمة على هذه الصورة حدثاً جديداً في تاريخ الأدب الإنجليزي ، فأراد الشاعر أن يلتزم فيها بأسلوب يلائم ضخامة الموضوع ، ويتناسب مع طبيعة الأداء في الشعر الملحميّ .

يذكر الأستاذ لويس[٢] أنّ ملتون عمد إلى ثلاث وسائل لإدخال الفخامة

---

(١) Eliot : On Poetry & Poets. P. 170.

(٢) C. S. Lewis شغل منصب أستاذ الأدب الانجلـيزي في العصر الوسيط وعصر النهضة بجامعة كامبريدج منذ عام ١٩٥٤ .

على أسلوبه . هذه الوسائل هي :

أولاً : استخدام كلمات أو تراكيب غير عادية ، كان بعضها قد أصبح في زمن الشاعر قديماً مهجوراً .

ثانياً : ذكر أسماء أعلام لا يُقصد من ورائها مُجرد الرنين الصوتي ، وإنما يرتبط ذكرها بأمور عجيبة أو نائية أو رهيبة أو مثيرة للحواس أو مشهورة .

ثالثاً : التوجيه المستمر إلى كل المصادر التي تثير أعمق استجابة في الحواس ، وترتبط أوثق ارتباط بتجربتنا الحسيّة ، كالنور والظلام والعواصف والأزهار والجواهر والحُبّ وما شابه ذلك[1] .

منذ أن نُشر الفردوس المفقود أثار اهتمام الناس بدراسته ، وكان أسلوبه الفريد ، ومحتواه المرتبط بقصة الخلق وخطيئة الإنسان ، هما المحوران اللذان دار حولهما كثير من الدراسة والنقد .

ومنذ تاريخ مبكّر وُجّه بعض النقد إلى أسلوب ملتون . فهناك عبارة جوزيف أديسون المشهورة التي تصف ملتون بأنه أغرق اللغة الانجليزية[2] . وهناك نقد صمويل جونسون الذي افتتح به إليوت إحدى دراستيه لملتون[3] .

وربما كان إليوت نفسه أهم ناقد معاصر يوجّه نقداً خطيراً إلى ملتون . وقد عبّر عن ذلك في بحثين ، أحدهما يرجع إلى عام ١٩٣٦ ، وأما ثانيهما فيرجع إلى عام ١٩٤٧ . وقد عدل في بحثه الثاني عن بعض الآراء التي ذهب إليها في البحث الأول .

خلاصة ما ذهب إليه إليوت في بحثه الأول أنّه يأخذ على ملتون تأثيره

---

(١) C. S. Lewis : A Preface to Paradise Lost. Oxford University Press, 1963. (P. 40 - 41).

(٢) Herbert Grierson & J. C. Smith : A Critical History of English Poetry. London, Chatto & Windus, 1956. (P. 164).

(٣) Eliot : On:Poetry & Poets. (P. 165 - 66).

السيّء في اللغة الانجليزية . لقد نسب إليه مسؤولية ظهور الكثير من الشعر الرديء خلال القرن الثامن عشر ، وأنّ ذلك قد نشأ من تأثيره السيّء في كثير من الشعراء الذين أُعجبوا به واتبعوا أسلوبه في النظم . وزاد على ذلك قوله بأنّ تأثير ملتون في الإضرار بالشعر الإنجليزي من بعده قد تجاوز القرن الثامن عشر ، وبقي إلى يومنا هذا[1] . ومما أخذه عليه أيضاً ضعفُ الصور المرئية في شعره . وليس هذا — في نظره — راجعاً إلى فقدان ملتون حاسة البصر في منتصف عمره ، بل إنّه راجع إلى تكوينه الثقافي القائم على القراءة والتحصيل ، وكذلك إلى ولعه الشديد بالموسيقى ، ذلك الولع الذي تجلّى تأثيره في شعره ، فجعله أكثر إطراباً لحاسة السمع منه لحاسة البصر . وقد دلّل إليوت على رأيه هذا بالموازنة بين أمثلة من شعر شكسبير في وصف الطبيعة ، وأمثلة من شعر ملتون[2] . وقد بيّن في دراسته للنصوص كيف أنّ المفردات في شعر شكسبير تكتسب أبعاداً جديدة ، في حين أنّ المفردات لا تكتسب شيئاً من ذلك في شعر ملتون ، فلغة هذا الشاعر — في رأيه — « مفتعلة تقليديّة » . وانتقده أيضاً بتعقيد العبارة ، واتباع طريقة في تركيب الجمل لا هدف من ورائها سوى رنين اللغة وموسيقى اللفظ . وليس معنى هذا أنّه يتهمه بخلوّ عباراته من المضمون ، وإنما قصد من ذلك إلى القول بأنّ تركيب جمله تتحكم فيه موسيقى اللفظ ، ورنين الإلقاء ، لا محاولة اتباع أسلوب طبيعي في القول والفكر[3] . مثل هذا الأسلوب الخطابيّ الذي يركّز على مخاطبة الأذن يبدو في نظر إليوت معيباً إذا قيس بالأسلوب الذي يخاطب الخيال ، وتطرب له مختلف الحواس . ويميل إليوت بطبيعة الحال إلى أن يكون أسلوب الشعر أقرب إلى لغة الحديث منه إلى لغة الخطابة . ومن عيوب الأسلوب الهادف إلى بلاغة

(١) المصدر السابق ، ص ١٥٧ .
(٢) المصدر السابق ، ص ١٥٨ ، ١٥٩ .
(٣) المصدر السابق ، ص ١٦١ .

التعبير أنّه – في رأي إليوت – يشغل القارىء بالصوت والرنين عن متابعة المعنى ، فلا تتضح له المرئيات ولا المعنى الباطني ، فالفردوس المفقود يحتاج إلى قراءتين « إحداهما من أجل تذوق موسيقاه والأخرى لفهم معناه[١] » .

ولقد وافق إليوت في نظرته هذه ناقد معاصر آخر هو ليفز[٢] . ففي كتاب له يمثل إعادة نظر في جوانب وشخصيات من تراث الأدب الإنجليزي تناول شعر ملتون بالدراسة[٣] . وقد ظهر هذا الكتاب لأول مرة عام ١٩٣٦ ، ووافق فيه مؤلفه بصورة عامة على ما وجهه إليوت من نقد لشعر ملتون . إنّه – على حدّ قوله – شعر يتسم بالمبالغة في إظهار الفصاحة ، في حين أنّه لا يؤدي من المعنى ما يتناسب مع مظهره الفخم[٤] .

ولقد أعاد إليوت النظر في شعر ملتون بعد محاولته الأولى لتقويمه ، فألقى محاضرة عنه أمام الأكاديمية البريطانية عام ١٩٤٧[٥] رجع فيها عن مسائل من نقده. وقد لفت النظر في هذه المحاضرة إلى العوامل الجانبية التي تؤثر في تقدير شعر ملتون ، ومنها مواقفه من الصراع الديني وكذلك الصراع السياسي الذي كان قائماً في زمانه . وفي رأي إليوت أنّ هذه المواقف تحدث تأثيرها في تقدير شعره ، حيث أنّ الآراء الدينية التي دارحولها خلاف الفريقين تبدو الآن غريبة ، وكذلك الصراع السياسي الذي قام حينذاك لا يزال وجهُ الحق فيه غامضاً ، كما كان حين وقوعه ، ويصعب الانتماء العاطفي إلى أيّ من الفريقين المتصارعين ، فلا الملك شارل كان محقاً ، ولا كرمويل أقام حكم الديمقراطية والعدل . من هنا يعاني ملتون شيئاً من الظلم في تقدير شعره ، لأنّ هذا التقدير تَدْخُلُ

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٦٢ .

(٢) F. R. Leavis

(٣) F. R. Leavis : Revaluation,. Penguin Books, 1964. (P. 42 - 61).

(٤) المصدر السابق ، ص ٤٥ .

(٥) T. S. Eliot : On Poetry & Poets. (P. 165-183).

في التأثير عليه عوامل أخرى ، ليست من الشعر في شيء [1].

كذلك لفت النظر إلى اتجاهين في تناول شعر ملتون أحدهما فلسفيّ والآخر أدبيّ[2] . وقد رجع عن اتهامه ملتون بإفساد اللغة ، على أساس أنّ هذا اتهام ينساق إلى الماضي والحاضر والمستقبل ، وهذا ما لا يجوز في النظر إلى الآثار الأدبية . فبالنسبة للماضي لا يجوز إلقاء تبعة الرداءة في شعر المقلّدين على ملتن ، بل التبعة على الشعراء أنفسهم ، الذين لم يحسنوا اختيار المثال الذي ينبغي اتباعه . أما بالنسبة للمستقبل البعيد ، فمن ذا الذي يستطيع أن يتنبأ للشعر بما ينبغي أن يكون عليه أو بما يمكن أن يكون عليه . ولقد قصر نقده على جدوى شعر ملتون بالنسبة للشعراء المعاصرين . وقد احتفظ إليوت – في نقـده لملتون – بما نسبه إليه من ضعف الإبصار الشعريّ عنده ، فهو لا يرى التفصيلات ، وإنما يبدع في تصوير الكتل والفضاء والنور والظلام ، وهي أمور تلائم موضوعه الذي اختاره للفردوس المفقود . وهناك ضعف في تصويره ملامح الشخصيات ، وهو نقد قد لا يتطرق إلى الفردوس المفقود ، حيث لا حاجة لتصوير أفراد عاديين من الجنس البشري ، بل هناك المثالا ن الأولان لهذا الجنس ، آدم وحواء ، وهذان لا يصح تصويرهما إلا بالخطوط العامة التي تتميز بها الإنسانية . كذلك تصوير الفردوس لا يحتاج إلى تفصيلات دقيقة عن ذكر أنواع الأزهار والأشجار وإلا لما كان فردوساً بل بقي صورة قريبة من إحدى الحدائق الأرضية . ويبقى أيضاً نقد إليوت بأنّ ملتون قد ابتدع لنفسه أسلوباً خاصاً به ، يبتعد كثيراً عن الإنجليزية التقليدية ، ويقترب في تركيبه من اللاتينية ، هذا فضلاً عن استخدامه الكلمات الإنجليزية ذات الأصل اللاتيني بطريقة ترجعها إلى المعنى الأصلي الذي كانت عليه في اللاتينية . يُضاف إلى ذلك أنّ لغة ملتون تهدف إلى الإطراب أكثر مما تهدف إلى التصوير ،

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٦٨ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٧١ .

فهي لغة شاعر مولع بالموسيقى ، ضعفت عنده الحاسة الباصرة ، لا من الناحية الحسية وحدها ، بل من ناحيــة التصوّر والتصوير الشعريّ لتفصيلات المرئيات ، ومفردات الأعيان . وربما يصف هذه الحالة عند ملتون بأنّهــا تحدث انفصاماً بين مصادر الإحساس بالشعر . فالشعر العظيم – مثل شعر شكسبير – يصور ويطرب في الوقت ذاته ، ثم هو لا يبتعد عن مألوف اللغة الإنجليزية . ولهذا فإنّ ملتون ، بأسلوبه المتفرّد ، لا يفيد الشعراء، أما شكسبير فيستطيع كل شاعر أن يفيد منه . لكنّ إليوت لا يغفل وصف ملتون بأنه شاعر عظيم ، فريد في أسلوبه وآثاره ، كما يصف قدرته الفريدة على الربط الوثيق بين أبيات المقطوعات المتتابعة في الملحمة، بصورة تجعل البيت يلعب دوره الموسيقي المحسوس وسط مجموعة من الأبيات مترابطة اللفظ والمعنى ، وهذه مقدرة في الصياغة لم تظهر عند شاعر إنجليزي سواه(١) .

إنّ النفور من أسلوب ملتون القويّ الصاخب – الذي ظهر في نقد بعض المعاصرين – قد يكون منبعثاً من الذوق المعاصر ، فهناك ميل عام عند شعراء هذا العصر إلى استخدام لغة للشعر قريبة من لغة الحديث ، هامسة خافتــة الأداء ، بسيطة التركيب . وليست هذه الصفات متوفرة في شعر ملتون ، فمن الطبيعي أن يكون أسلوبه غريب الوقع على آذان شعراء اليوم . ولكنْ هل يعني هذا النقد بالضرورة أنّ أسلوب ملتون غير ملائم لموضوع ملحمته ؟ لقد دافع لويس عن بلاغة ملتون ، وعن أسلوبه بوجه عام ، فقال : إنّ لوم ملتون على أساوبه الإنشاديّ ، وعلى بعده عن مألوف القول ولغة الحديث، هو لوم له على اتباع الأسلوب الذي تعمد الشاعر اتباعه ، لأنّه هو الأسلوب الذي ينبغي اتباعه في التعبير عن مثل هذا العمل . إنّ مثل هذا اللوم يكون شبيهاً بتوجيه انتقاد عنيف إلى أوپرا أو أوراتوريو(٢) لأنّ الممثلين الذين يؤدون

(١) المصدر السابق ، ص ١٧٩ .
(٢) Oratorio ، وتعني هذه الكلمة نصاً دينياً أو أسطورياً يُغني وتصاغ حوله الألحان الموسيقية ، ويتكون عادة من غناء منفرد ، وغناء جماعي ، وعزف للاوركسترا .

مثل هذين اللونين يقوم أداؤهم على الغناء بدلاً من الحديث [1] .

هناك أيضاً نقاد معاصرون آخرون وجدوا في أسلوب ملتون أصالة وغنى . لقد ذهب جريرسون وسميث في كتابهما « التاريخ النقديّ للشعر الإنجليزي » إلى أنّ ملتون رفع اللغة إلى مستوى موضوعه الضخم ، وإلى أنه أغنى الأسلوب الشعري [2] . وقد بيّن هذان الأستاذان أيضاً كيف كان ملتون قادراً في أدائه الشعريّ على المزج بين معطيات الحواس ، فهناك أبيات تعبّر عن صور مرئية تقترن بها رائحة عطور نفّاذة ، وأبيات تخاطب السمع والشمّ ، وأبيات تتذوقها العين والأذن في الوقت ذاته [3] . وفي هذا ردّ على نقد إليوت لشعر ملتون بأنه عاجز عن مخاطبة مختلف الحواس في وقت واحد ، وارتكازه على السمع دون التصوير .

ولقد لقي عمل ملتون أيضاً كثيراً من النقد والتحليل كان مبعثه الموضوع الذي تناوله . وهل هناك ما هو أكثر إثارة للإنسان من البحث في أصله ، من بداية خلقه ، والتفكير في موقفه بين الخير والشر ، ومحاولة اختراق الحجب الكثيفة التي تحول بينه وبين معرفة مآله بعد مفارقة هذه الحياة. ولم يكن تناول ملتون لهذه الأمور مبنيّاً على أسس خيالية اخترعها اختراعاً ، بل هو مبني على نصوص دينية يؤمن بها الناس ، ويختلفون كثيراً في تفسيرها . ولقد نشأ عن ذلك أنّ الملحمة قد وُجّه إليها كثير من النقد الذي كان مبعثه محتواها العقائدي. هناك كثير من النقاد لم يذهبوا إلى رأي ملتون في تلوين النصوص الدينية على النحو الذي انتهى إليه في ملحمته . وقد اهتم هؤلاء باستخراج الصفات التي أضفاها ملتون على الذات الإلهية ، وعلى الشيطان ، وعلى آدم وحواء وهكذا . ومثل هذا النقد الديني ربما يؤدي إلى إساءة تقدير الشاعر ،

---

(١) Lewis : A Preface to Paradise Lost. (P. 40).

(٢) Herbert Grierson & J. C. Smith : A Critical History of English Poetry. London, 1956. (P. 164).

(٣) المصدر السابق ، ص ١٦٥ .

وبخاصة إذا كان الناقد مخالفاً في عقيدته للمؤلف ، وما أكثر النقاد الذين لم يرضوا عن أسلوب ملتون في تصوير المعتقدات الدينية !

إنّ النزعة الصوفية في ملحمة ملتون ليست مجرد نزعة مسيحية ، بل هي مصطبغة بصبغة إنجليزية ، مطبوعة بطابع المؤلف . وهي ملونة بجوّ الخلاف القويّ الذي ساد عصر الشاعر ، وكذلك بطابع البحث والجدل الذي كان من خصائص فكر ملتون . ولربما كان نظم الفردوس المفقود مقترناً بتلك الحقبة التي كان ملتون يدرس فيها المعتقدات المسيحيّة ، ليتخذ لنفسه مذهباً يرضاه . فهذه الملحمة ليست مبنية على عقيدة راسخة ، كما هو الحال في كوميديا دانتي مثلاً ، بل إنّها تنطوي على ألوان مختلفة من النقد والتهجم موجّهة إلى معتقدات القرون الوسطى حول الملائكة ، وكذلك إلى عقيدة الغفران عند الكاثوليك ، ولرجال الدين في الكنيسة الأنجليكية [1] .

وفي الحقّ أنّ الأعمال الأدبية لا تُقاس بمحتواها الديني ، وإلا كان من المستطاع تحطيم الملاحم التي ظهرت في ظل الوثنيات القديمة ، واشتملت على عقائد قد بطل الإيمان بها منذ أزمنة بعيدة . ولربما كان انطلاق ملتون من موقفه الذي اتخذه لنفسه ، بوصفه مصلحاً دينياً ، هو الذي جعل النقد يتخذ لوناً دينياً ، وطابعاً خلافياً في المذهب ، أدّى إلى التأثير على تقدير القيمة الأدبية لهذا العمل الفني .

يضاف إلى ذلك أنّ ملتون كان طرفاً في صراع سياسي لم يسفر عن إصلاح حقيقي ، فما كاد حكم كرمويل يقوم حتى لقي من الاعتراض ما كان يلقاه الحكم الملكي ، وأصبح العهد الجديد لا يعدو أن يكون ــ في جوهره ــ حكماً دكتاتورياً مقنّعاً . حتى ملتون ــ الذي كان داعية لحرية الصحافة ــ قد أُخذ عليه أنه كان معاوناً للرقيب الصحفي إبان عصر كرمويل . من هنا لقي ملتون

(١) Boris Ford, Ed. : A Guide to English Literature. Penguin Books, 1962. (Vol. III, P. 172.)

كثيراً من النقد الذي وجهه إليه بعض من نفروا من مبادئه السياسية .

ومهما يكن من أمر فسيبقى « الفردوس المفقود » ملحمة من أعظم الملاحم العالمية . وسيجد دائماً من ينفر منه على أساس محتواه العقائدي ، كما سيجد من ينفر من صاحبه لما يمثله من فكر وعمل في تاريخ إنجلترا . لكنّه سيجد دائماً القراء الذين ينشدون فيه ذلك الطموح الضخم الذي يتمثل في تصور هذا البناء الملحمي ، والقدرة الفذّة على تحقيق هذا البناء . كما أنه يبحث مشكلة الإنسان بصورة عامة ، ويستطيع القارىء – مهما كان معتقده – أن يمضي مع الشاعر في بحثه مشكلات الإنسان ، وموقفه بين الخير والشر ، وصراعه المحتوم مع الشر ، سعياً إلى تحقيق الكمال الإنساني . وسيهتم به الباحثون في الأدب المقارن كلما أرادوا تتبع تقاليد الآداب الكلاسيكية القديمة ، وأثرها على تطور فنون الأدب في أوروبا بعد عصر النهضة .

* * *

الفصل العاشر

الشعر القصصي

- ٣ -

فنون الشعر القصصي الأوروبي في العصر الوسيط

- ١ -

درسنا من قبل ملاحم أوروبا في العصر الوسيط ، في نطاق دراستنا للأدب الملحميّ . ونريد الآن أن نتناول بالدراسة الموجزة فنوناً أخرى من الشعر القصصي ازدهرت إبان القرون الوسطى .

لم يكن التّراث الملحميّ وحده هو الذي عاش ضمن تراث الشعر القصصي الأوروبي إبان تلك القرون . لقد ظهر لون جديد من الشعر القصصي ، ربما كان هو الأصل الذي انبثق منه فنّ القصة الحديثة ، حينما ساعدت الظروف على ظهور طلائع هذا الفن في أوائل القرن الثامن عشر .

أطلق الإنجليز على هذا النوع من القصص المنظوم اسماً جديداً هو Romance ، وأطلق عليه الفرنسيون الاسم ذاته لكن باللغة الفرنسية وهو Roman .

وقد تطورت هذه القصص المنظومة إلى قصص يختلط فيها الشعر والنثر ،

أو قصص منثورة في القرن الثالث عشر ، وبقي لها الاسم ذاته .

وحينما ظهرت القصة الحديثة احتفظت لها اللغة الفرنسية ولغات أوروبية أخرى بكلمة Roman للدلالة عليها ، في حين أنّ اللغة الإنجليزية عدلت عن هذا المصطلح بالنسبة للقصة الحديثة ، واستخدمت في مكانه كلمة Novel المشتقة من Novella الإيطالية[١] .

الرومانس إذن هي في الأصل قصة شعرية بإحدى اللغات الرومانسية[٢] ، لكنّها أصبحت تطلق على أية قصة من قصص المغامرة أو الحبّ أو الأحداث العجيبة التي تفوق تصور العقل .

تختلف الملحمة عن القصة الشعرية المنتمية إلى هذا النوع بأن الملحمة تكون أوسع أفقاً من الرومانس ، وأكثر منها إحاطة بثقافات عصرها . وفي الملحمة تظهر العناصر البطولية بوضوح ، في حين أن الرومانس يسيطر عليها الموضوع القصصي الذي يهدف إلى التسلية ، ولا شأن له بإثارة مشاعر الحماس والقوة ، كما هو الحال في الأدب الملحميّ ، وبطل الملحمة يكون شخصاً ذا قيمة وطنية أو عالمية ، فهو في الإلياذة أخيل بطل اليونان ، وفي الفردوس المفقود آدم .

وتجري أحداث الملحمة في آفاق رحبة ، ففي الأوديسة مثلاً نقابل مغامرات أوديسيوس في شرق البحر المتوسط حتى يصل إلى وطنه في جزيرة إيثاكا . وهناك ميدان أوسع جرت فيه أحداث ملحمة دانتي ، إذ طافت بجوانب العالم الآخر ، وتنقلت بين الكواكب . أما ملتون فقد جرت أحداث ملحمته في

---

(١) مع أن اللفظ يستخدم في الانجليزية بمعنى قصة طويلة ، فهو في أصله الإيطالي يعني حكاية قصيرة .

(٢) اللغات الأوروبية الحديثة المشتقة من اللاتينية كالفرنسية والإيطالية والأسبانية تعرف باللغات الرومانسية ، وكانت تعتبر في القرون الوسطى لغات محلية بالقياس إلى اللاتينية التي كانت لا تزال تحتفظ بطابع دولي في ميادين السياسة والثقافة والدين .

السماء والأرض والفردوس والجحيم .

ولا بد في الملحمة من بطولات مادية أو معنوية ، مثل أحداث حرب طروادة في الإلياذة ، أو الحرب في السماء بين الملائكة والشياطين في الفردوس المفقود .

وهناك قوى خارقة تدخل في توجيه أحداث الملاحم ، ويتجلى ذلك بوضوح في أحداث الملاحم اليونانية التي تشترك في توجيهها آلهة ومخلوقات تملك قوى فوق قوى البشر . ولم تسلم ملحمة الفردوس المفقود – برغم أنها ملحمة مسيحية – من هذا التأثير الكلاسيكي الذي انبثق من آداب صيغت في ظلال الوثنية ، فكان أن رأينا ملتون يشرك الخالق اشتراكاً مباشراً في تصوير أحداث الملحمة . وتستعيض الرومانس عن ذلك بقوى السحر في تصوير خوارق الأحداث . ولعلها قد أفادت من عناصر إسلامية في اصطناع مثل هذه العناصر القصصية ، فكتاب ألف ليلة وليلة وغيره مليء بمثل تلك العناصر .

وتختلف الملحمة عن الرومانس أيضاً في الأسلوب ، فالأسلوب الملحمي يتسم بالفخامة التي تتناسب مع الحماس والبطولة . في حين تتبع الرومانس أسلوباً بسيطاً ، يجري في سلاسة مع الأحداث ، ويسعى إلى الإثارة والتشويق . إنّ الرومانس تهتم – قبل كل شيء – بالناحية القصصية ، فهي تهدف أولاً لإشباع رغبة الناس في قراءة القصة ، والاستماع إليها . إنّها الأب التاريخي للقصة الحديثة .

تكاد فرنسا تحتكر النهضة الأدبية في انتاج الشعر القصصي إبان القرون الوسطى . وسنتحدث فيما يلي عن لون قصصي متنوع أقبلت عليه الطبقة الأرستقراطية ، فنُسب إليها .

قصص الطبقة الراقية Roman Courtois

يُستخدم هذا المصطلح للدلالة على مجموعة متنوعة من قصص العصر الوسيط ، نشأت في وقت يقارب وقت ظهور ملاحم العصر الوسيط ، لكنّ

جمهور الملاحم كان يختلف عن جمهور هذا اللون من الفنّ القصصي . كان جمهور الملاحم أكثر اتساعاً وشمولاً ، ولم يُعرف أنه اقتصر على طبقة معينة من الناس . أما « قصص الطبقة الراقية » فكان مُوجّهاً لعدد محدود من المستمعين الذين امتازوا بثقافة رفيعة . كان هذا اللون من القصص يهدف إلى تصوير مثل عليا للحياة الثقافية والعاطفية . يرجع نجاح هذا اللون من القصص إلى ما كان يلقاه من اهتمام الطبقة الأرستقراطية ، التي كانت في ذلك الوقت راعية الثقافة الرفيعة ، وكان نساء هذه الطبقة — بوجه خاص — يقبلن على قراءة هذه القصص والاستماع إليها ، ومن هنا شاع فيها جوّ أرستقراطي مرفّه أنيق . وكثرة هذه القصص منظومة في البحر الثمانيّ ، وكانت تُقرأ للمستمعين بصوت مرتفع ، ولم تكن تُنشدُ بطريقة الملاحم .

وتمتاز هذه القصص بالانطلاق وراء الخيال المثير ، الذي يلجأ في تصوير الأحداث القصصية إلى الوقائع الغريبة ، والأحداث التي لا يكاد يصدقها العقل . إنها تلتقي مع قصصنا العربي الوسيط في هذه السمات ، فلا شك أننا نرى ألواناً كثيرة من هذا الخيال المغرب ، وبخاصة في كتاب « ألف ليلة وليلة » . تطور هذا اللون من القصص ، في صورته المنظومة ، خلال القرن الثاني عشر ، ثم اتخذ في القرن الثالث عشر أسلوب النثر أو أسلوباً يمتزج فيه الشعر بالنثر .

وقد قسمت هذه القصص — على أساس موضوعاتها — إلى أربعة أنواع هي : ١ — قصص القدماء ، ٢ — قصص البريطانيين ، ٣ — قصص المغامرة ، ٤ — المنظومات القصصية القصيرة . وسنتحدث بإيجاز عن كل من هذه الأنواع .

١ — قصص القدماء Romans d'antiquité :

هذه مجموعة من القصص المنظومة اقتبست موضوعاتها من كتابات اللاتين القدماء ، وتدور هذه الكتابات حول أساطير اليونان والرومان ، وسيرهم وتاريخهم . وكثيراً ما تقتبس مضمونها من أعمالهم الأدبية الخالدة . وأهم ما

أنتج من هذا النوع يقع في فترة تمتد من أواخر القرن الحادي عشر إلى أوائل القرن الثالث عشر ، وقد وصلت إلينا أمثلة متعددة منه هي : قصة طروادة ، وقصة طيبة ، وقصة إينياس ، وقصة الإسكندر .

ا ـ قصة طروادة Roman de Troie

نُظمت هذه القصة حوالي عام ١١٦٠ . أما ناظمها فهو الشاعر بنوا دي سانت مور[١] . تقع هذه المنظومة في نحو ثلاثين ألف بيت . اقتبست هذه القصة من نصوص لاتينية مترجمة عن اليونانية[٢] . ادعى أصحابها أنّهم كانوا على صلة وثيقة بحرب طروادة ، وأنّ المادة التي تحويها كتاباتهم ترقى إلى مستوى شهود العيان لوقائع هذه الحرب . لكنّ المختصين في الدراسات الكلاسيكية لا يقبلون مثل هذه الدعوى ، وهي لا تعدو أن تكون أقاصيص صيغت بعد حرب طروادة بأزمان طويلة ، ونُقلت إلى اللاتينية بلغة لا ترقى إلى مستوى لغة ڤرچيل ، ومن هنا كان فهمها يسيراً في القرن الثاني عشر .

برغم الأصول الخرافية لهذه المنظومة ، نراها تلقى نجاحاً كبيراً في زمانها وبعد زمانها . ولقد كان الشاعر بنوا دي سانت مور مقتنعاً بأنّه بنى منظومته على مادة تاريخية صحيحة ، كما أنّه أدخل في أحداث القصة بعض الوقائع التي تتفق ومزاج القراء والمستمعين في العصر الوسيط . ولقد لقيت هذه المنظومة إقبالاً واسعاً ، كما تُرجمت إلى لغات أوروبية أخرى . ونجحت في إدخال أساطير اليونان ولمحات من تاريخهم إلى ثقافة أوروبا في العصر الوسيط .

---

(١) Benoît de Sainte - Maure

(٢) بنيت هذه القصة على وصف وهمي لحرب طروادة طيلة سنواتها العشر منسوب إلى داريس فريجيوس Dares Phrygius ، وكذلك على كتاب آخر يدعي صاحبه أنه كان شاهد عيان للحرب منسوب إلى دكتس كريتنسيس Dictys Cretensis . ويدعي الأول أنه كان في جانب طروادة ، أما الثاني فيدعي أنه كان في الجانب اليوناني .

ب – قصة إينياس Roman d'Eneas

ظهرت بعد قصة طروادة منظومة أخرى بعنوان « قصة إينياس» ، وتدور حول بطل الإنيادة ، كما أن وقائعها مقتبسة من الإنيادة ، مع إضافة مواد أخرى من شروح الإنيادة . ويظهر في المنظومة أيضاً بعض تأثيرات للشاعر أوفيد . ويبدو أن هذه المنظومة قد قُصد بها أن تكون تكملة لقصة طروادة سالفة الذكر .

ج – قصة طيبة Roman de Thébes

وهي منظومة في نحو عشرة آلاف بيت لشاعر مجهول ، ترجع إلى أواسط القرن الثاني عشر . وتتناول سيرة بعض أبطال الأساطير اليونانية مثل أوديب ، كما تتحدث عن بعض ما يُروى من تاريخ طيبة وأساطيرها ، وتنتهي بسقوط المدينة وخرابها ، وموت ملكها الأسطوريّ كِريون Creon . وقد اقتبست هذه المنظومة مادة كثيرة من قصة طيبة[1] ، وهي منظومة لاتينية صاغها الشاعر ستاتيوس[2] ، يرجع تاريخها إلى عام ٩٢م . لكنّ ناظم قصة طيبة في الفرنسية أدخل عليها عناصر كثيرة من اختراعه ، وبذلك قرّبها من ذوق قراء العصر الوسيط .

د – قصة الإسكندر

الإسكندر المقدوني ذلك البطل التاريخي المعروف كان في العصور الوسطى بطلاً أسطورياً دار حوله قدر كبير من التراث القصصي . ولا يقتصر تأثيره الأدبي ، أو إقبال الشعراء على نظم سيرته ، على الآداب الأوروبية وحدها ، بل إنّ كثيراً من الآداب الشرقية عرف للإسكندر سيراً منظومة أو منثورة . لقد كان هذا الرجل شخصية عالمية تجاوز تأثيرها نطاق أوروبا .

---

(١) Thebaid
(٢) Statius

قصة الإسكندر ، في الأدب الفرنسي الوسيط ، تبلغ نحو عشرين ألف بيت . وقد قام بنظمها شاعران هما لامبير لي تور[١] ، وألكساندر دي برناي[٢] .

تضم هذه القصة مادة أسطوريّة وافرة ، لكنّها لا تخلو من لمحات من حقائق التاريخ .

في هذه القصة أيضاً تحيط الأساطير بأرسطو ، فيلسوف اليونان (وكان معلّماً للإسكندر) ، فتصوّره وقد ذهب مع الإسكندر إلى الهند حيث وقع أسيراً لحب فتاة هندية جعلته يفقد عقله ، وينساق انسياقاً كاملاً وراء هواه[٣] . وقد شاع هذا التصور عن الفيلسوف في الأوساط الشعبية في أوروبا إبان القرون الوسطى ، وكان هذا نتيجة لتأثير هذه القصص .

لقصة الإسكندر صور متعدّدة في آداب مختلفة ، فهي – لهذا السبب – تصلح لتكون موضوعاً من أخصب موضوعات الأدب المقارن .

ولقد ذهب واليس بَدْج – وهو باحث صرف الكثير من جهده في دراسة قصة الإسكندر – إلى أنّ هذه القصة الأسطورية من صنع مؤلف مصري

---

(١) Lambert le Tort

(٢) Alexandre de Bernay

(٣) هناك منظومة شعرية للشاعر **Henri d'Andeli** بعنوان « قصيدة أرسطو » (**Le Lai d'Aristote**) خلاصة القصة أن الإسكندر وقع أسيراً لحب امرأة هندية جعلته يفقد صوابه . وقد لامه أستاذه أرسطو على ذلك فوعد بالانصراف عنها ، لكنه أصيب بالكآبة لأنه لم يطق فراق هذه الحبيبة . سألته الحبيبة عن سر أساه فحدثها بما كان من قصته مع أرسطو ، وهنا صممت تلك المرأة الساحرة على الانتقام من ذلك الفيلسوف الجاف . طلبت إلى الملك أن ينظر من نافذته إلى الحديقة عند الفجر ، وكان أن فعل فرأى المرأة وقد سيطرت على الفيلسوف جسداً وروحاً ، إذ كانت تمتطي ظهره وقد ألجمته . أما الفيلسوف فكان يسير بها فوق قدميه ورجليه على هيأة الحيوان ، وهي راكبة فوق ظهره تغني .

أو يوناني استخدم مواد مصرية ، وذلك بعد وفاة الإسكندر بزمن قليل[١] .

وتشتمل الآداب الشرقية المختلفة كالسريانية والحبشية ، كما تشتمل الأرمنية صوراً لهذه القصة . كذلك امتلأت كتب الأدب العربي والتاريخ العربي بمقتطفات منها . وممن نظمها من شعراء الفرس الكبار نظامي الگنجوي ، بل إنّ هذا الشاعر خصّ الإسكندر بأطول منظوماته القصصية ، إذ أنّه قد نظم في قصّته عشرة آلاف بيت[٢] .

هذه القصص التي ترجع إلى أساطير اليونان وتاريخهم تمثل أثراً واضحاً للكلاسيكية القديمة على آداب القرون الوسطى الأوروبية .

٢ ـ قصص البريطانيين Romans bretons

تُعرف هذه القصص أيضاً بقصص المائدة المستديرة[٣] ، وتُنسب هذه القصص الأسطورية ، التي تدور حول الملك آرثر وفرسانه ، إلى مقاطعة بريتاني[٤] في شمال فرنسا ، لكنّها في الحقيقة ترجع إلى ميدان أوسع من تلك المقاطعة ، يضم مناطق أخرى مثل كورنوول[٥] وويلز وأيرلندة . أما الشخصيات التي تدور حولها هذه الأساطير فهي الملك آرثر وفرسانه ، ومن أشهرهم لانسيلوت[٦] ، ذلك الفارس الأسطوري الشجاع الذي قام بكثير من أعمال البطولة ، وأحبّ الملكة جنيڤرا ، زوجة الملك آرثر . وقد جمع جيوفري

---

(١) E. A. Wallis Budge : The Life and Exploits of Alexander the Great.(Being a Series of Ethiopic Texts, ed. & trans.) Vol. I, Introduction, P. ix, London, 1896.

(٢) اسم المنظومة « اسكندر نامه » ، وقد قسمها الشاعر إلى قسمين : « إقبال نامه» (كتاب الإقبال) ، « خرد نامه » (كتاب العقل) . وربما أطلقت على القسم الثاني أسماء أخرى .

(٣) Romans de la Table Ronde

(٤) Bretagne

(٥) Cornwall

(٦) Lancelot

مونموث[1] قدراً كبيراً من هذه الأساطير في كتابه « تاريخ ملوك بريطانيا »[2] فأصبح مصدر إلهام للشعراء . ومما يرتبط بهذه المادة القصصية أيضاً قصة تريستان وأيسولدة ، وتروي هذه القصة ذلك العشق الطاغي الذي تملك قلب تريستان وأيسولدة ، امرأة عمه الملك مارك ، بعد أن تناولا شراباً أشعل نار الحبّ في قلبيهما بصورة لم يستطيعا لها غلاباً . وتدور أحداث القصة حول ولاء المحبّيْن للزوج ، وطغيان الحبّ عليهما ، وما يكون من صراع بين عاطفتي الحبّ والوفاء . وهناك صور متعددة لهذه القصة ، جاءت ثمرة لتعدد الشعراء الذين تناولوها ، وشاء لهم خيالهم أن تجري الوقائع فيها على هذا النحو أو ذاك . أول منظومة حول هذه القصة تصل إلينا هي تلك التي تُنسب إلى توماس[3] وترجع إلى ما بين عامي ١١٦٥ ، ١١٧٠ . وقد فُقدت أجزاء منها . كما نظم القصة بعد ذلك شاعر يُدعى بيرول[4] ، وقد ضاع قدر كبير من منظومته . هناك — بعد ذلك — منظومتان قصيرتان ترجع أولاهما لأواخر القرن الثاني عشر والأخرى لأوائل القرن الثالث عشر بعنوان « جنون تريستان[5] » ، وتصوران تريستان متخفياً في هيأة مجنون ، يقصّ على الملك مارك قصة حبّه لأيسولدة .

ونظم الشاعر الفرنسي الكبير كريتان دي تروا[6] قصة تريستان ، لكنّ منظومته قد ضاعت . وتحولت قصة تريستان بعد ذلك إلى قصة منثورة ترجع إلى عام ١٢٣٠ ، وقد جَمعت هذه القصـــة المنثورة بين آرثر وتريستان ، وصوّرت تريستان ولانسيلوت وقد قام بينهما تنافس وصراع .

---

(١) و (٢) Geoffrey of Monmouth : Historia Regum Britanniae

(٣) Thomas ، وكل ما يعرف عنه أنه عاش في القرن الثاني عشر ، ونظم قصة تريستان .

(٤) Béroul ، ويعرف أنه كان من أهالي نورمانديا .

(٥) La Folie Tristan

(٦) Chretien de Troyes ، من شعراء فرنسا في القرن الثاني عشر . عاش في كنف بعض أمراء فرنسا الإقطاعيين وربما زار إنجلترا . تقع سنوات ازدهاره الأدبي بين عامي ١١٦٠ ، ١١٨٥ . كان بارعاً في رواية القصة ، وكان يدخل فيها كثيراً من العناصر المشوقة .

انتقلت هذه القصة من الفرنسية إلى الإنجليزية ، فظهرت أولاً بعنوان Sir Tristrem[١] ، ثم تناولها بعد ذلك السير توماس مالوري[٢] في عمله الجامع لمختلف أساطير بريطانيا ، وهو قصة منثورة بعنوان « موت آرثر[٣] » .

وانتقلت هذه القصة كذلك الى الأدب الألماني في أوائل القرن الثالث عشر ، فقد تناولها الشاعر الألماني القدير جوتفريد فون ستراسبورج[٤] ، وصاغ حولها منظومة[٥] بلغت تسعة عشر ألف بيت ، لكنّه — برغم هذا العدد الوافر من الأبيات — لم يكمل أحداث القصة . وتتسم هذه المنظومة بروعة الأداء القصصي وجمال الوصف ، كما أنه أتقن تصوير المحبّيْن ، وأضفى على حبهما طابعاً من التصوف .

ولقد عاشت هذه القصة بعد ذلك في أعمال متعددة أخرى ، فقد تناولها الشاعر الإنجليزي ماتيو آرنولد[٦] (١٨٢٢ — ١٨٨٨) بإحدى منظوماته[٧] ، كما نظم الشاعر الإنجليزي سونبرن[٨] (١٨٣٧ — ١٩٠٩) حولها عملاً يعتبره كثير من النقاد خير أعماله[٩] .

وقد اهتم بالقصة أيضاً العالم الفرنسي جوزيف بيدييه[١٠] ، وكان من المختصين

---

(١) تختلف صورة اسم تريستان في الإنجليزية عنه في الفرنسية ، فقد ورد في الانجليزية على هذه الصورة ، كما ورد أحياناً بصورة أخرى هي Tristram . كذلك كتب اسم أيسولدة بصور مختلفة أيضاً .

(٢) Thomas Malory

(٣) Morte Darthur

(٤) Gottfried von Strassburg

(٥) Tristan und Isold

(٦) Matthew Arnold

(٧) Tristram and Iseult

(٨) Swinburne

(٩) نشر عام ١٨٨٢ بعنوان : Tristram of Lyonesse

(١٠) Joseph Bédier (١٨٦٤ — ١٩٣٨) .

بآداب القرون الوسطى ، فصاغها صياغة كاملة معتمداً على بعض النصوص الفرنسية القديمة التي بقيت ، وبخاصة نص بيرول ، فترجمه إلى الفرنسية الحديثة ثم أكمل جوانب القصة بأسلوب يتفق مع جوّ القصة وزمانها[1] .

وكان لقصة تريستان وإيسولدة نصيبها المرموق في عالم الموسيقى ، فقد صاغ حولها الموسيقار ريتشارد ڤاجنر أوپرا كبيرة ، تُعد من أروع أعماله ، عرضت لأول مرة عام ١٨٦٥ .

هكذا نرى كيف عاشت هذه الأسطورة التي انبثقت من خيال شعبي ، وكيف كانت محوراً لكثير من الأعمال الأدبية والفنية .

ومن أساطير البريطانيين أيضاً قصة الوعاء المقدس[2] ، وتدور هذه القصة حول وعاء يقال إنّه كان قد جُمع فيه دم السيّد المسيح ، حين طُعن بالرمح وهو على الصليب . وقد تجمع حول قصة هذا الوعاء جماعة من الفرسان عُرفوا بفرسان الوعاء المقدّس ، وكانت لهؤلاء قاعة في أسبانيا . تبدأ قصة الوعاء هذه عند كريتان دي تروا . لقد وجد هذا الشاعر أسطورة بسيطة تتحدث عن غلام يتيم حملته الصدفة إلى بلاط الملك ، فتعلّم الفروسية ، وأصبح فارساً شجاعاً ، وصرع الرجل الذي قتل أباه ، وأنقذ بشجاعته فتاة حسناء من أعدائها ، ثم تزوجها . تناول الشاعر هذه القصة في منظومته « پارسيڤال[3] » وأضاف إليها قصة وعاء عجيب رآه پارسيڤال في إحدى القلاع ، لكنّه لم يسأل عما يرمز إليه هذا الوعاء ، ولا عن الرمح الذي كان يقطر دماً ، وقد رآه أيضاً حيث رأى ذلك الوعاء . وتدور قصة الشاعر دي تروا عن سعي پارسيڤال للحصول على هذا الوعاء .

---

(١) يستطيع القارىء العربي أن يطلع على ترجمة ممتازة لهذا العمل ، قام بها أديب لبناني معاصر . انظر : قصة تريستان وإيزولت . جدد وضعها : جوزف بيديه . نقلها إلى العربية : يوسف غصوب . (المنشورات العربية) .

(٢) Sacred Grail

(٣) Perceval ، وقد تركها الشاعر غير مكتملة النظم .

ونرى قصة هذا الوعاء تتطور بمرور الزمن ، فيُذكر أنّ هذا الوعاء هو ذات الوعاء الذي تلقى فيه يوسف دم السيد المسيح حين طُعن بالرمح وهو على الصليب .

ونظم هذه القصة بعد ذلك روبير دي بورو[1] ، وهو من شعراء فرنسا الذين عاشوا بين أواخر القرن الثاني عشر وأوائل الثالث عشر . وقد اهتمّ هذا الشاعر أيضاً بنظم قصة آرثر ، وربط بينها وبين قصة الوعاء المقدّس .

ووجدت هذه القصة سبيلها إلى الأدب الألماني ، فنظمها شاعر من أكبر شعراء الألمان في العصر الوسيط هو وُلْفرام فون إشنباخ[2] . وتُعتبر منظومته پارسيڤال[3] أعظم المنظومات القصصية في الأدب الألماني الوسيط . وقد اقتبس هذا الشاعر بعض جوانب القصة من الشاعر الفرنسي كرتيان دى تروا ، لكنه كان أقوى منه شاعرية ، وأروع أداء .

وقد تناول مؤلف الموسيقى الألماني الشهير ريتشارد ڤاجنر هذه القصة أيضاً ، وصاغ حولها آخر أوپرا يكتبها ، وهي إحدى روائعه الفنية الخالدة[4] . وتجري وقائع أوپرا ڤاجنر في أسبانيا ، في تلك المنطقة التي أنشئت بها قلعة الوعاء المقدس ، كما تجري بعض الأحداث في القلعة ذاتها . وتختلف أوپرا ڤاجنر اختلافاً كبيراً عن قصة الشاعر فون إشنباخ . لكنّ الكتاب السادس عشر من قصة فون إشنباخ (وهو الكتاب الأخير من هذه القصة) يقدم خلاصة لقصة لوهنجرين[5] ابن پارسيڤال ، وهي إحدى القصص التي استثارت خيال مؤلف الموسيقى ڤاجنر فصاغ حولها أوپرا تحمل اسم هذا الأمير ذاته[6] . وتروي قصته

---

(١) Robert de Boron or Borron

(٢) Wolfram von Eschenbach

(٣) Parzival ، ويرجع تاريخ هذه المنظومة إلى زمن يتراوح بين عامي ١٢٠٠ ، ١٢١٢ .

(٤) عرضت هذه الأوبرا لأول مرة عام ١٨٨٢ .

(٥) Lohengrin

(٦) عرضت هذه الأوبرا لأول مرة عام ١٨٥٠ .

في إطار درامي موسيقي . كما أنّ إشنباخ ذاته وزميله الشاعر [1] وولتر فون در فوجلفيد[2] جذبا اهتمام ڤاجنر فجعلهما من الشخصيات المهمة في تمثيليته الموسيقية « تانهاوزر » .

هكذا نرى كيف عاش هذا التراث القصصي الذي عُرف بقصص البريطانيين . وتأتي أهمية هذا التراث القصصي في دراستنا للأدب المقارن متمثلة في عدة نواح ، نلخّصها فيما يلي :

ا ــ أنّها كانت قصصاً لقيت الاهتمام من شعراء ينتمون إلى آداب أوروبية مختلفة ، فكانت قاعدة عامة لعدد من الأعمال التي ظهرت في آداب أوروبية متعددة ، وخضعت هذه الأعمال لعوامل التأثير والتأثر ، مع وضوح القيادة والتفوق للأدب الفرنسي في بداية الأمر .

ب ــ عاشت هذه القصص وبقيت مصدر إلهام حتى العصر الحديث . لقد توجّه شعراء العصر الرومانسي ببصرهم إلى أدب القرون الوسطى ، فنهلوا من هذا الأدب ، وغذوا به حركتهم الأدبية ، التي أعلنت ثورتها على الكلاسيكية وقواعدها ، تلك التي سيطرت على الآداب الأوروبية ، بصورة عامة ، منذ عصر النهضة .

جـ ــ بعض هذه القصص وجد سبيله إلى الموسيقى ، وبخاصة في القرن التاسع عشر . وقد رأينا كيف بنى ڤاجنر كثيراً من تمثيلياته الموسيقية على تلك المادة القصصية التي تخلّفت عن العصر الوسيط .

٣ ــ قصص المغامرة Romans d'Aventures

قصص المغامرة هذه هي لون من القصص الفرنسي في العصر الوسيط

---

(١) Walther von der Vogelweide

(٢) Tannhäuser وقد عرضت هذه الأوبرا لأول مرة عام ١٨٤٥ . ويقوم الشاعران في هذه الاوبرا بدور أسطوري يلائم موضوع القصة التي تدور حول الفارس الشاعر الجوال تانهاوزر .

يتغلب فيه عنصر المغامرة على أي عنصر سواه . ويُستخدم هذا المصطلح بصورة خاصة للدلالة على مجموعة من القصص تطورت واشتهرت خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر . والكثرة الغالبة من قصص المغامرة منظومة ، وقليل منها منثور أو يمتزج فيه الشعر بالنثر . وهذه القصص — في غالب الأمر — تدور حول الحبّ والفروسية . وهي لا تستند إلى أساس تاريخي ، وليس لها من هدف سوى تقديم مادة قصصية تُقرأ للترويح عن النفس . وكثير من هـذه القصص يرجع إلى العصور القديمة أو إلى الشرق أو إلى بعض أساطير أهل الشمال أو إلى حكايات شعبية . وقد نُظمت هذه القصص في الوزن الثماني (باستثناء قليل منها) ، أما من ناحية المضمون فهي تعبّر عن حضارة متطورة . إنها تنقل لنا بطريقة غير مباشرة صوراً من عادات العصر الذي كُتبت فيه . ومن الملحوظ في تلك القصص أنّها تعرض صوراً نبيلة لأخلاق الفرسان، كما أنّها ترفع من شأن المرأة، وربما كان السبب في ذلك أنّ هذه القصص كانت تخاطب نساء الطبقة الأرستقراطية ، اللائي كن يجدن في هذه القصص وسيلة طيبة لتزجية وقت الفراغ . ومع ارتباط هذه القصص بعادات عصرها وحضارته نراها تنطلق مع الخيال ، وتعتمد في إثارتها على عنصر الإغراب الذي أولع به القراء إبان العصور الوسطى . هذه القصص — في غالب أمرها — مجهولة المؤلفين ، لكنّ عدداً منها يمكن نسبته إلى مؤلف واحد هو جان رينار[١] ، وترجع أعماله القصصية إلى أوائل القرن الثالث عشر ، وقد صيغت قصصه بأسلوب رقيق شيّق ، كما تضمنت صوراً لطيفة للحياة المنزلية ، كذلك ظهرت فيها قدرة الشاعر — إلى حدّ ما — على تصوير شخصياته القصصية . ومن أشهر قصصه جيّوم دي دُول[٢] ، وقصيدة الظلّ[٣] .

---

(١) Jean Renart

(٢) Guillaume de Dole

(٣) Lai de l'ombre

فأما القصة الأولى فتروي أنّ كونراد إمبراطور ألمانيا يعشق ليينور الجميلة الفاضلة التي كانت أخت أمير اقطاعي هو جيّوم ، وذلك بعد أن نقل له شاعره الجوّال حديثاً عن حسنها ورقتها ، وسموّ أخلاقها . ويدعو الإمبراطور هذا الأمير الإقطاعي إلى بلاطه ، فيجده فارساً شجاعاً ، ويطلب منه يد أخته ، لكنّ أحد رجال البلاط ينقل للإمبراطور أخباراً مكذوبة تسيء إلى شرف الفتاة ، فيسرع اليأس إلى قلب المحبّ ، وكذلك إلى قلب شقيق الفتاة . وتنتهي القصة نهاية سعيدة بحضور الفتاة إلى القصر ، ومواجهتها ذلك الكاذب النمام ، وفضح أكاذيبه . وهذه القصه حافلة بالأغاني الرقيقة .

أما « قصة الظلّ » فتدور حول فارس ذهب إلى فتاة أحبّها ، يطاب يدها ، لكنّها لا توافق على قبوله زوجاً لها . ويدور حوار بينهما ينجح الفارس أثناءه أن يغافل الفتاة ، فيضع خاتمه فوق أحد أصابعها . كان هذا المشهد بين الفارس والفتاة يجري على حافة بئر في باحة القلعة . وتلح الفتاة على الفارس أن يستعيد خاتمه ، لأنها لا تريده ، فيتناوله الفارس قائلاً : « سوف أعطيه للفتاة التي أستطيع أن أحبها بعدك » . وينظر إلى داخل البئر حيث تبدو صورة الفتاة ، فيلقي بالخاتم إليها ، ثم يقول : « انظري ! لقد قبلته ! » وهنا يرقّ قلب الفتاة ، وتوافق على الخطبة .

ومن المنظومات القصصية التي لا يُعرف مؤلفها قصة فلوار وبلانشفلور [١] ، وترجع إلى أوائل القرن الثالث عشر . وقد عرفت اللغة الفرنسية صورتين لهذه القصة ، كما ظهرت لها صورة إنجليزية ترجع إلى حوالي عام ١٢٥٠ [٢] . وعالجها بعد ذلك الأديب الإيطالي بوكاتشو بقصة منثورة [٣] .

---

(١) Floire et Blancheflor

(٢) Flores and Blancheflour

(٣) هذه القصة بعنوان Filocopo . وفي القسم الخامس من قصة بوكاتشو ثلاثة عشر سؤالا تتعلق بمشكلات الحب ترجمت إلى الفرنسية عام ١٥٣١ وتذكر دائماً في الدراسات المتعلقة بالتأثيرات الأجنبية في تطور القصة الفرنسية .

تدور هذه القصة حول فتى وفتاة تربيا معاً ، ونشأت بينهما قصة حبّ . لكنّ الفتاة تُختطف وتُحمل إلى أرض بابل ، حيث تستقر في قصر أحد الأمراء . وينجح الفتى فلُوار في الوصول إليها ، فيدخل قصر الأمير مختبئاً في سلة من الورد . وينكشف أمر العاشقين فيُحكم عليهما بالموت ، لكنّ جمالهما ، وحبّ كل منهما للآخر يشفعان لهما ، فيظفران بالخلاص من الموت . وتزخر هذه القصة بالعاطفة ، كما أنّها تقدم صورة خيالية للشرق .

ومن أشهر قصص المغامرة أيضاً قصة « أوكاسان ونيكوليت[1] » وهي قصة منثورة تتخللها مقطوعات من الشعر . ترجع هذه القصة إلى أوائل القرن الثالث عشر ، وهي مجهولة المؤلف ، لكنها تعتبر درة من درر الأدب الفرنسي في العصر الوسيط . كتبت هذه القصة بلغة شمال فرنسا ، لكنّ وقائعها تحدث في الجنوب ، حيث إقليم بروڤانس ، وما ارتبط به هذا الإقليم من صلات ثقافية بالعرب . إنها قصة فتى كان أبوه من أمراء الإقطاع ، أحبّ فتاة حُملت أسيرة إلى الإقليم ، وأصبحت جارية في خدمة أحد الأثرياء . ويُمنع الفتى من الزواج من فتاته ، التي يُزجّ بها إلى السجن . ثم يسجن الأمير الإقطاعي ابنه . وينجح العاشقان في الهرب ، ويقومان بمغامرات تحملهما إلى الساحل الإفريقي ، ويكتشف ملك قرطاجنة أنّ نيكوليت هي ابنته التي كانت قد فُقدت ، وعجز عن الاهتداء إليها .

في القصة خيال وحقيقة ، ورقة وروعة أداء ، وبراعة تصوير .

٤ ــ المنظومات القصصية القصيرة Lais

هذا لون من القصص المنظوم لا يختلف في مضمونه عن غيره من الأنواع القصصية التي سبق لنا الحديث عنها . إنه يتناول موضوعات قد يكون منها

---

(١) Aucassin et Nicolette

القديم ، مثل قصة أرسطو مع المرأة الهندية[1] ، وقد يكون منها أساطير أهل بريتاني ، وقد يكون منها قصص الحيوان . كما أنّ الوزن الذي استخدم في نظم هذه القصص هو الوزن الثماني . كل ما تمتاز به هذه القصص عن غيرها أنّها صغيرة الحجم ، تتناول موضوعها بتركيز وإيجاز .

وقد اشتهر من ناظمي هذا النوع من القصص شاعرة تُدعى ماري دي فرانس[2] ، ظهرت أعمالها في أواخر القرن الثاني عشر . ولسنا نعرف عن هذه الشاعرة سوى القليل، فالظاهر أنّها وُلدت في فرنسا ، وأنّها أنتجت أعمالها الأدبية في إنجلترا . ويبدو أنّها كانت امرأة واسعة الثقافة ، عرفت اللاتينية والإنجليزية إلى جانب لغتها الفرنسية . وقد نُسب إليها نحو اثنتي عشرة منظومة بعضها يدور حول الملك آرثر . وما يرتبط به من قصص ، وبعضها يدور حول قصص الحيوان المنسوبة إلى أيسوب[3] اليوناني . وقد ضاعت الأصول الفرنسية لمنظوماتها وبقي بعضها في ترجمات إنجليزية ترجع إلى القرن الرابع عشر . وقد أهدت أعمالها « للملك النبيل » الذي يُعتقد أنّه كان الملك هنري الثاني ، ملك إنجلترا (١١٥٤ — ١١٨٩) .

— ٢ —

الشعر التعليمي ــ قصص الحيوان ــ الحكايات

لم يقتصر تراث اليونان القدماء في الفنّ الملحمي على الملاحم الهومرية ، بل إنّ الأدب اليوناني القديم عرف لوناً آخر من الملاحم ، هو ذلك اللون التعليمي

---

(١) Le Lai d'Aristote

(٢) Marie de France

(٣) Aesop

الذي يتمثل في ملحمة الأعمال والأيام لهسيود[1] . يستخدم هسيود أسلوباً هومرياً ، وإن خلا من تلك القوة والجدّة اللتان تميّز بهما أسلوب هوميروس . يحيط بحياة هسيود غموض كبير ، فالبعض يرى أنه عاش قبل عصر هوميروس ، والبعض يرى أنّه وهوميروس متعاصران ، على حين يرى آخرون أنّ هسيود عاش بعد عصر هوميروس . وربما كان الأرجح أنه عاش بعد هوميروس ، لكنّ هذا الموضوع يُعدّ من الدراسات الكلاسيكية المعقدة ، ولسنا نستطيع هنا أن ندخل في بحثه ، لأنّ الموضوع أعقد من أن يُحسم في صفحات قلائل من كتاب لا يدّعي أيّ تخصص في الدراسات الكلاسيكية . وربما كان من أرجح الآراء أنّ هذا الشاعر عاش في القرن الثامن قبل الميلاد .

لقد كان هوميروس شاعر البطولة والخيال الجامح ، في حين كان هسيود شاعر الحكمة والحياة . اهتّم هوميروس بطبقة الأشراف ، وتوجه إليهم بملحمتيه ، أما هسيود فاهتم بالفلاحين والفقراء ، وصورهم في شعره . ويتجلى في شعر هسيود اهتمامه بالقيم الأخلاقية ، كالصدق ، والامتناع عن الكذب ، وحفظ العهد ، وإطاعة القانون والاستقامة ، والظلم ، والخطيئة . وربما كانت بعض صفات المديح عند هوميروس كالاعتداد بالنفس ، والعنفوان ، والشجاعة في القتال ، لا تُعد من صفات المديح عند هسيود . ولعلّ حرص هسيود على العدالة والاستقامة هو الذي أكسبه صفة « الشاعر المُقدّس » .

كان هوميروس شاعر البطولة والخيال ، أما هسيود فكان شاعر الأخلاق والواقعية ، فنحن نرى عند هوميروس صور القتال ، وآلات الحرب ، في حين أننا نرى عند هسيود اهتماماً بتصوير السلوك القويم ، ونصائح تتعلق بالحياة العملية ، كالزراعة ، وغيرها من مختلف نواحي الحياة الريفية . وتتجلى واقعية هسيود في مضمون شعره ، وكذلك في طريقة حديثه ، فهو إنسان يخاطب

---

(١) Hesiod

أخاه ، ويخاطب الحكام ، ويخاطب مختلف الناس ، فيدلي بالنصح ، ويلين ويشتد في القول ، ويقدم المعلومات النافعة المتعلقة بمختلف الشئون المعاشية .

تتجلى خصائص شعر هسيود – في أوضح صورها – بملحمته « الأعمال والأيام » ، وتتكون من ٩٢٨ بيتاً .

تبدأ الملحمة بدعاء لربّات الشعر ، ثم يتحدث الشاعر بعد ذلك إلى أخيه پرسيس[١] فينصحه بالإقلاع عن الخصام . وقد أخبر الشاعر في منظومته تلك أنّ خصاماً قام بينه وبين أخيه على تركة أبيهما ، فقد ظلم پرسيس أخاه ، واغتصب لنفسه نصيباً أكبر ، ثم استعان بالرشوة على استمالة السلطات الحكومية إلى جانبه . يصف الشاعر أيضاً سقوط الإنسان ، وكيف كان فضول المرأة سبباً في ذلك ، فأصبح العناء نصيب الرجل ، فانتقل من العصر الذهبي إلى الفضي ، ثم إلى البرنزي ، ثم إلى عصر البطولة ، فعصر الحديد ، حيث القوة هي الحقّ ، وحيث وهن إحساس الناس بالمسؤولية تجاه الآخرين . ويُصور ذلك بحديث بين صقر وبلبل ، حيث يذكر الصقر الجارح للبلبل أنّ الضعيف الذي يأسى لما ينعم به القويّ ليس سوى أحمق فالقوة هي التي تفرض الحقّ . لكنّ زيوس (إله الآلهة) بثّ في العالم أرواحاً ترقب أعمال الناس ، وترفع إليه ما تشهده من إساءة إلى العدالة. إنّ الوحوش والطيور يأكل بعضها بعضاً ، أما الإنسان فقد فُرضت عليه العدالة . والعمل لا يعيب الإنسان في حين أنّ البطالة تعيبه . والنجاح الذي يحققه الإنسان بالعمل الأمين يرفع شأنه . لا يجوز للمرء أن يلجأ إلى الغش للحصول على ممتلكات لا حقّ له فيها . ويجب ألا يؤذي المرء غريباً ، وألا يسيء إلى شرف إنسان آخر ، وألا يظلم اليتيم ، أو يعقّ والديه . لا بد من إرضاء الآلهة . وهناك بعد ذلك أمثال توصي بحسن معاملة الجار ، وتنتهي بدعوة ثانية إلى العمل . وتبدأ بعد ذلك أبيات عن عام

---

(١) Perses

الفلاّح ، تتضمن وصايا يتعين عليه أن يقوم بها في مختلف أوقات السنة . هناك عمل في الشتاء ، والصيف يتيح مجالاً لنزهة ممتعة في الظلال . ويكره هسيود التجارة ، ولا يحب الملاحة، لكنّه مع ذلك يقدم للملاحين تقويماً يعملون بمقتضاه. هناك بعد ذلك نصائح عن الزواج ، والعلاقة بين الناس ، والسلوك المهذّب ، وذكرٌ لبعض الأوهام الشائعة، ثم بيان بأيام النحس والسعد . هناك جوانب مشابهة بين بعض ما تضمنته هذه المنظومة من محتوى خلقي ، وبين سفر الأمثال ، وكذلك بعض ما أثر عن مصر القديمة وبابل من الحكمة . وتتضمن هذه المنظومة فكرة عن سقوط الإنسان بسبب المرأة ، ولون من العقاب على الذنوب ، فالمرء لو أفلت من العقاب في الحياة الدنيا فإنّ العقوبة تحلّ ببيته من بعده . وقد أوضح الشاعر مسؤولية الإنسان ، وكيف ميّزته هذه المسؤولية عن الحيوان . وإلى جانب ذلك هناك القانون يحمي الضعيف ، ويردع القويّ .

وقد انتشر نظم هذه الملاحم التعليمية في العصر الإسكندري ، ثم انتقل الى روما ، فنظم ڤرجيل منظومة عن الزراعة سار فيها على منوال هسيود . دعاها « منظومة الزراعة[1] » . صيغت هذه المنظومة في الوزن السداسي الذي صيغ فيه شعر الملاحم ، وهي في أربعة كتب (أو فصول) ، ويرجع تاريخها إلى ما بين عامي ٣٧ ، ٣٠ ق.م. وتتناول هذه المنظومة الصناعات الزراعية ، لكنّ ڤرجيل لم يجعل من المنظومة شعراً تعليمياً جافّاً بل أشاع فيها روحاً شعرية رائعة ، دارت حول الصراع بين الإنسان وقوى الطبيعة ، وكذلك حول ما تنطوي عليه تربية الحيوان من جمال ، حيث تجلّى حبّ الشاعر للحيوان ، وتعاطفه مع الطبيعة . ولم تخل المنظومة من أساطير أو إشارات إلى الأساطير ، خلعت عليها جوّاً شعرياً ، وربطتها بغيرها من الملاحم . وكان قصد ڤرجيل من هذه المنظومة أن يبعث في النفوس حب الأرض ، وحياة البساطة التي كانت سائدة في الأزمان السالفة ، وما شاع فيها من رخاء وتعلق بالفضائل . لقد كان

---

(١) Georgica

ڤرجيل محبّاً للريف ، ارتبطت به حياته في فجر صباه ، وتجلّى هذا الحبّ في هذه المنظومة . وإذا أردنا أن نذكر فكرة عن تنظيم موضوعاتها فيمكننا أن نلخص المنظومة على الوجه التالي :

١ - **الكتاب الأول :** ويتناول زراعة مختلف المحاصيل ، مع الحديث عن المناخ .

٢ - **الكتاب الثاني :** ويتناول زراعة الأشجار وخاصة الزيتون والكروم .

٣ - **الكتاب الثالث :** ويتناول تربية الماشية .

٤ - **الكتاب الرابع :** ويتناول تربية النحل .

وفي المنظومة دعوة لبساطة العيش ، والجدّ في العمل ، وحبّ الوطن . وقد بلغ الإعجاب بها درجة جعلت شاعراً مثل درايدن[١] يفضلها على الإنيادة[١] .

ربما كان أكبر الشعراء أثراً في تراث أوروبا من الشعر التعليمي هو الشاعر أوڤيد[٣] . وليس يرقى هذا الشاعر في فنّه إلى مستوى هسيود أو ڤرجيل ، لكنّه يمتاز بأسلوب رشيق ، وروح فكهة ، وبراعة في رواية القصة . وليس هنا مجال الوقوف عند الأعمال الكثيرة المنسوبة إلى هذا الشاعر . وسنكتفي بالحديث عن أعمال ثلاثة ، ارتكزت عليها شهرة الشاعر في القرون الوسطى .

أول هذه الأعمال هو أطول منظوماته على الإطلاق ، ويُعرف بملحمة « التحولات[٤] » ، وهي منظومة في البحر السداسي ، مقسمة إلى خمسة عشر قسماً أو كتاباً ، تضم أهم أساطير اليونان والرومان ، وتتحدث عن

---

(١) Dryden من كبار شعراء الانجليز في القرن السابع عشر (١٦٣١ - ١٧٠٠) .

(٢) Thomson, J.A. K. : The Classical Background of English Literature. London, George Allen & Unwin, 1962. (P. 57) .

(٣) Ovid من كبار شعراء الرومان . عاش بين عامي ٤٣ ق.م ، ١٨ م .

(٤) Metamorphoses

تحوّلات عجيبة في طابع الأشياء والكائنات . تبدأ المنظومة بالحديث عن تحوّل المادة المبعثرة إلى عالم مُنظّم ، ويتبع ذلك سلسلة من الحكايات تصوّر كيف تحوّل أحد الآلهة أو الرجال إلى حيوان أو طائر أو زهرة . وتتجلى في هذه المنظومة براعة أوفيد في رواية القصة ، في أكمل صورها وأجلاها .

وقد أثرت هذه المنظومة بمادّتها القصصية في آداب أوروبية متعددة ، وفي عدد من أعلام الأدب المنتمين إلى لغات مختلفة ، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر بوكاتشو وأريوستو الإيطاليين وتشوسر الإنجليزي .

وثاني أعمال أوفيد التي كانت ذات أثر عميق على آداب القرون الوسطى والنهضة، هو « فنّ الحبّ[1] » . بل إنّ هذه المنظومة بقيت موضع تقدير وإعجاب خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر. يرجع تاريخ « فنّ الحبّ » إلى أوائل العصر المسيحي ، ويتكون من ثلاثة أقسام أو كتب ، القسمان الأولان منه يدوران حول تعليم الرجال كيف يستطيعون الاستيلاء على قلوب النساء ، ويقدّم الشاعر في ذلك ألواناً من النصح تتسم بروح فكهة . أما القسم الثالث فيقدّم النصائح للنساء عن خير الوسائل لتصيّد الرجال . وإلى جانب الجوّ المرح الذي يسود المنظومة ، يستطيع القارىء أن يستنتج منها معلومات عن الحياة في روما ، وبخاصة حياة اللهو والغزل . كما أنّها تقدم صوراً لما كان عليه المسرح ، وكذلك لبعض ألوان الرفاهية التي تمثلت في الولائم والحفلات .

ولقد شاء أهل القرون الوسطى ، بمزاجهم الخاص ، أن يضفوا على هذه المنظومة مغزى صوفياً ، كما فعل بعض المتصوفة عندنا بمقطوعات من شعر أبي نواس في الغزل والخمر[2] . لكنّ مفهوم هذه المنظومة أصبح في عصر

---

(١) Ars Amatoria

(٢) بدأ الاهتمام بمنظومة « فن الحب » منذ وقت مبكر في تاريخ الأدب الفرنسي الوسيط. وقد ترجم هذه المنظومة إلى الفرنسية الشاعر كرتيان دي تروا (حوالى ١١٦٠) . وقد فقدت هذه الترجمة . لكن المنظومة ترجمت بعد ذلك مرات متعددة ، بقيت منها أربع ترجمات .

النهضة متفقاً مع واقعها ، ففي ذلك العصر كان أوڤيد يُفهم على أنّه ذلك الشاعر الوثني اللاهي ، شاعر الحسّ الذي لا يحفل بالأخلاق ، المفتون بجمال الجسد ، وقد أعجب أسلوبُه المتأنق الطليّ أدباء هذا العصر فسعوا إلى تقليده .

أما العمل الثالث الذي نذكره هنا لأوڤيد فهو منظومته عن الأعياد[١] ، وهي منظومة في ستة أقسام عن الأشهر الستة الأولى من العام . والظاهر أنّ الشاعر كان ينوي نظمها في اثني عشر قسماً عن أشهر العام كله ، لكنّه لم يتمّها ، ولعل ذلك راجع إلى نفيه من روما ، الذي قيل إنه حدث نتيجة لما تضمنته منظومة « فنّ الحبّ » من صور منافية للأخلاق. إنّ منظومة « الأعياد » تتحدث عن الأعياد الكثيرة التي كان يُحتفى بها خلال السنة الرومانية ، وما ارتبط بهذه الأعياد من حكايات وأساطير يرجع بعضها إلى الرومان والبعض الآخر إلى اليونان . وقد يوحي هذا الوصف للمنظومة بأنّها مجرد تقويم يحدّد مواعيد الأعياد ، لكنّ الواقع انّها بعيدة عن أن تكون كذلك ، فهي مملوءة بالقصص الممتعة التي أجاد الشاعر في روايتها . ومن الجدير بالذكر أنّ منظومتي « فنّ الحبّ » و « الأعياد » لم تلتزما وزن الشعر الملحمي ، كما هو الحال في منظومته « التحولات » ، لكنّهما تحتفظان بطابع تعليمي قصصي . وهذا هو السبب الذي يدخلهما في نطاق هذا البحث .

المنظومات القصصية التعليمية في العصر الوسيط

هناك تأثيرات كثيرة للأدب التعليمي القديم على الأدب الوسيط . ولسنا نريد أن ندعي هنا أن أدباء ذلك العصر لم يعرفوا هذا اللون من الشعر التعليمي إلا باطلاعهم على آثار العصور القديمة ، فالواقع أن القرون الوسطى كانت قد طورت مثلاً عليًّا لها في الحبّ والفروسية . وكان وصول أدب أوڤيد إلى شعراء ذلك العصر عنصراً بالغ التأثير ، فقد قدم لهم مادة كساها جلال القدم ، فتأثروا

---

(١) Fasti

بها في شعرهم . وكان أن أضفوا على معانيها مضموناً صوفياً يتفق وما شاع بينهم من روح ديني ، ومثالية في تصور المرأة . وسنقف هنا عند أهم عمليْن أحرزا شهرة واسعة في القرون الوسطى ، وكان لهما أثرهما القويّ على قراء تلك الأزمنة ، هذان هما قصة الوردة[1] ، فهذه أشهر قصص الحبّ في القرون الوسطى ، وقصة الثعلب[2] ، وهي أشهر قصص النقد الاجتماعي الساخر .

١ – قصة الوردة :

تتكون هذه المنظومة من ٢٢,٧٠٠ بيت من الوزن الثماني . وهناك قافية تجمع كل بيتين منها . ولقد قام بنظم هذه القصيدة شاعران ، هما جيّوم دي اوريس[3] الذي نظم ٤٢٦٦ بيتاً منها في أواسط النصف الأول من القرن الثالث عشر ، وجان دي مونج[4] الذي أكملها بعد جيّوم بخمسين عاماً ، أي حوالي عام ١٢٧٠ .

موضوع هذه القصيدة – بوجه عام – هو الحبّ ، لكنّها تنطوي على قدر كبير من الشعر التعليمي الهادف إلى تهذيب الأخلاق ، ونقد المجتمع . بطل القصة هو المحبّ ، أما بطلتها فهي الوردة . وفي القصة أشخاص أخرى ، منها ما هو صفات مجردة ، ومنها ما هو من البشر ، كما أنّ بها بعض آلهة اليونان . فمن الصفات المجردة حراس الوردة وهم سوء السمعة ، والغيرة ، والخوف ، والعار ، وإهانة الشرف . هذه الأمور التي تجعل الحبيبة تخشى وصل الحبيب جعل منها الشاعر أشخاصاً تقوم على حراسة الوردة ، وتقف حائلاً دون وصول الحبيب إليها . ومن البشر الذين يلعبون دوراً في القصة « الصديق » ،

---

(١) Roman de la Rose

(٢) Roman de Renart

(٣) Guillaume de Lorris : لا يعرف عنه سوى القليل. لقد نظم القسم الأول من قصة الوردة وهو في سن الخامسة والعشرين، وتوفى في شبابه حوالى عام ١٢٣٠ تاركاً عمله غير مكتمل.

(٤) Jean de Meung (١٢٤٠ ؟ – ١٣٠٥) .

و « المرأة العجوز » . أما آلهة اليونان فمنهم كيوبيد وكذلك ڤينوس التي تظهر في نهاية القصة ، وتحقق النصر على « العفة » . وتجري أحداث القصة في إحدى الحدائق ، وتنتهي باستيلاء المحب على قلعة ، ووصوله إلى الوردة التي كانت حبيسة فيها ، فكأنما كل هذه المراحل والصعاب التي يمر بها المحب هي التقاليد والمخاوف والأوهام التي كانت تقف حائلاً بين الحبيبة وفارسها ، الذي كان يبذل كل جهد للوصول إليها . هذه الرمزية تخفي قدراً كبيراً من النقد السياسي والاجتماعي لمختلف رجال الحكم والإقطاع في العصر الوسيط ، وتقدم صورة للحضارة والفكر في زمانها . القسم الأول من المنظومة حافل بمناظر الطبيعة والغزل الرقيق ، أما القسم الذي نظمه جان دي مونج فهو مليء بالنقد الساخر ، والشعر التعليمي . والقصة كلها حافلة بالحديث عن فن الحب ، ويظهر فيها أثر أوڤيد واضحاً ، فقد بدأت بالإشارة إلى « فن الحب » كما اقتبست منه أقساماً كبيرة . من ذلك مثلاً أن « المرأة العجوز » تُلقي خطاباً يبلغ ألفي بيت عن الوسائل التي تُمكّن المرأة من تجميل مظهرها ، وزيادة قدرتها على اجتذاب الرجال وإثارتهم ، واستخلاص المال من بين أيديهم . وفي هذا الخطاب الطويل فقرة تبلغ ستمائة بيت اقتبست من القسم الثالث من منظومة « فن الحب » . وبرغم تأثر قصة الوردة بمنظومة أوڤيد هذه ، فإننا نجدها بعيدة عنها في تصوير الحب وقيمه ، ومثله العليا . فبينما اهتم أوڤيد بالعلاقات بين النساء والرجال على أساس حسي يهدف إلى المتعة ، نجد أن قصة الوردة تهتم بالأخلاق والمثل العليا ، وتوجه نقداً قوياً لمن لا يستطيع السمو إلى مستوى هذه المثل .

لقد كان جيّوم دي لوريس شاعراً رقيقاً ، واضح الانتماء إلى زمانه بفكره وأسلوبه . ولقد سيطر الأسلوب الرمزي على القسم الذي أُتيح له نظمه من قصة الوردة . وقد بنى فكرته على سلسلة من المراحل يمر بها المحب الصادق قبل أن يستطيع اقتطاف الوردة ، أي قبل أن يظفر بقلب الحبيبة . أما الحديقة التي شاء خياله أن تجري هذه القصة فيها فهي حديقة كانت حافلة بالأشجار

والأزهار والطير ، تجمّع فيها السرور ، والغنى والمجد وغيرها من الصفات التي يحبها الناس ، ومع هذه كلها إله الحبّ. وكانت هذه الحديقة محاطة بأسوار تحرسها تلك الأفكار المشخّصة التي اتخذ الشاعر منها رمزاً للقوى التي تحول دون سعادة الحبّ . وتعمل جهدها لإدامة الفرقة بين المحبّين . وفوق مرج الحديقة يصور الشاعر رقصة يقودها إله الحبّ . وهكذا نرى المحبّ يسعى للوصول إلى الحبيبة ، تعاونه معان رمزية ، تسعى لخير المحبّين ، وتصدّه معان أخرى تسعى للحيلولة بينهم ، وتظهر في الحديقة قلعة سحرية تغلق أبوابها على الحبيبة ، ويقف وحش هائل هو « الخطر » حارساً على أحد أبواب القلعة ، وهنا ينتهي القسم الذي نظمه لوريس . لقد امتاز شعره بالخيال الخصب والسلاسة . وعذوبة الموسيقى . ولما كانت هذه القصة لم تنته إلى نهايتها المنطقية ، تلك التي يمكن توقعها من سياق القسم الذي نظمه دي لوريس ، فقد وجد دي مونج مجالاً لمتابعتها . وتحول الحبّ عنده من عاطفة جارفة تتملك العقل إلى قانون طبيعي . وهنا يضيف الشاعر فلسفة عقلية للحبّ ، يزج بها في سياق قصة عشق أفلاطوني ، فنرى مناقشات عقلية طويلة توقف سياق القصة ، وتبدّد الوحدة الفنّية للقصة . وفي هذه المناقشات يتجلى عمق تفكير الشاعر ، كما أنه يتخذ من القصة سبيلاً لتوجيه النقد إلى مؤسسات زمانه ، ومجتمع عصره . وهو في فكره الفلسفي ، ونقده الخلقي يكشف عن سعة أفق قد لا نجد نظيراً لها في فرنسا قبل القرن السادس عشر .

وهو في كثير من استطراداته الفكرية والفلسفية يكشف عن معرفة بالفلاسفة القدماء ، وكذلك ببعض شعراء الرومان وكُتابهم ، وببعض مفكري العصر الوسيط السابقين عليه في الظهور[1] . وفي شعر دي مونج سخرية من

---

(١) يعكس هذا اللون من استخدام الشعر وسيلة للتأليف الموسوعي في أوروبا شبهاً ظاهراً بألوان من المنظومات الفارسية في العصر الوسيط . فسنائي الغزنوي الذي نظم في وقت قريب من ذلك عمله الكبير « حديقة الحقيقة » جعل من منظومته موسوعة لمعارف عصرها . وهذا تشابه عجيب في الاتجاه لا نستطيع أن نعزوه لتبادل التأثير والتأثر .

النساء ، ويعكس هذا ردّ فعل لتلك النظرة المثالية إليهن ، وهي التي انعكست في شعر التروبادور ، وما جرى على نهجه من الشعر الغزلي. وهناك أيضاً نقد للحكام ، وللأمراء الإقطاعيين ، وللرهبان المتسولين ، وأبحاث عن أصل المجتمع ، وسلطان الملوك ، والملكيّة ، والفقر ، والزواج ، والصلات بين الطبيعة والفنّ ، والأوهام ، والسحر ، وكذلك عن العلوم الطبيعية . ويتجلّى محور فلسفة الشاعر حينما نراه يظهر الطبيعة بأسلوبه الرمزي ضمن أحداث القصة ، فتدعو الطبيعة إلى إطاعة قوانينها ، فكل شيء ضدّ الطبيعة فهو قبيح . وهذا هو المعيار الذي توزن بمقتضاه تقاليد المجتمع ، وبمقتضى هذا المعيار وحده يمكننا أن نعرف النبل الحقيقيّ والغنى الحقيقيّ والحبّ الحقيقيّ . يقول مؤرخ الأدب الفرنسي كازاميان : « إن هجومه على الظلم الاجتماعي ، وإيمانه بالمساواة الروحية بين الناس ، ورفضه أن يصف بالنبل شيئاً سوى القلب النبيل ، كل أولئك يجعله أحد المبشّرين بروح الديمقراطية الحديثة »[1] .

هكذا نرى ما تعكسه هذه المنظومة الموسوعية الطابع ، إنّها تدور في أساسها على الحبّ ، وتستلهم القدماء فكرهم حول هذا الموضوع ، لكنّها لا تتلقاه منهم في صورته الوثنية ، بل تخلع عليه مضموناً صوفياً ينسجم وروح ذلك العصر. ثم هناك الشعر التعليمي الغزير الذي صاغه دي مونج وجمع فيه معارف زمانه ، سواء ما كان منها راجعاً إلى التراث القديم ، وما كان من مستحدثات القرون الوسطى .

وقد انتشرت هذه المنظومة الشعرية انتشاراً واسعاً ، يشهد بذلك كثرة ما بقي من مخطوطاتها ، كما تجلّى بوضوح تأثيرها الواسع على شعراء القرنين الرابع عشر والخامس عشر . ومنذ اخترعت الطباعة في القرن الخامس عشر صدرت لها طبعات كثيرة ، ولم يكد يحلّ عام ١٥٣٨ حتى كانت قد صدر لها أربعون طبعة .

---

(١) Cazamian, L. : A History of French Literature. (P. 38).

وُتنسب إلى تشوسر[1] الشاعر الإنجليزي الكبير ترجمة إنجليزية لهـذه المنظومة[2] ، وهي نقل بتصرف للقسم الذي نظمه دي لوريس ومقتطفات من القسم الذي نظمه دي مونج .

٢ ــ قصة الثعلب :

يطلق هذا الاسم على مجموعة من القصص الرمزي ، تدور حول الحيوان ، لكنّها تهدف بوضوح إلى نقد المجتمع ، والسخرية من أفعال الناس ، ولها من وراء ذلك مقاصد تهذيبيّة واضحة .

ويمثل استخدام الحيوان في هذه القصص بتلك الصورة الرمزية استمراراً لتراث قديم يرجع إلى اليوناني أيسوپ[3] ، الذي تُنسب إليه مجموعة من القصص على لسان الحيوان . هذه القصص القديمة ، قد نظمت شعراً بعد عصر أيسوپ ، وتجلّى فيها طابع النصح والتهذيب إلى جانب الإمتاع . وقد نظمها باليونانية شاعر يدعى بابريوس ، كما نظمها باللاتينية فايدروس . وتتناول هذه القصص بالنقد الظلم الاجتماعي ، وطغيان القويّ على الضعيف . ولقد وصلت قصص أيسوپ إلى أدباء القرون الوسطى عن طريق هذه المجموعات الشعرية المنظومة . وبعض هذه القصص لا يزال يروى إلى زماننا هذا ، ومنها قصة الذئب والحمل ، وقصة الثعلب والعنب الفجّ .

---

(١) Chaucer ، ولد حوالى عام ١٣٤٠ وتوفي عام ١٤٠٠ . وترجع ترجمته لقصة الوردة إلى فترة تأثره بالأدب الفرنسي ، وإن كان يظن أن تشوسر لم ينظم القصة كلها ، بل قسماً منها ، وأكمل غيره بقيتها ، كما هي معروفة في صورتها الإنجليزية .

(٢) Romaunt of the Rose

(٣) Aesop : اشتهر اسمه على أنه مؤلف مجموعة من القصص على لسان الحيوان. يذكر هيرودوت أنه عاش وقت حكم أمازيس (فرعون مصر) أي حوالى منتصف القرن السادس قبل الميلاد . وقد نظم بعض هذه الحكايات شاعر يوناني يدعى بابريوس Babrius (اشتهر حوالى عام ١٠٠ م) ، كما نظم شاعر روماني عــدداً من الحكايات المنسوبة إلى أيسوب باللاتينية ، ويدعى هذا الشاعر فايدروس Phaedrus ، وقد عاش في بلاط الامبراطور أغسطس .

ولقد شهد الأدب الفرنسي الوسيط ظهور سلسلة من القصص التهذيبي ، تجري على لسان الحيوان . كان هذا القصص يهدف إلى نقد المجتمع ، لكنّه إلى جانب ذلك كان يقدم لوناً من المتعة الأدبية ، قوامها ذلك القصص اللطيف الذي يعكس روحاً من المرح والسخرية ، ويصور ما يسود المجتمع الإنساني من الحماقة . ولقد أُطلق على هذه المجموعة القصصية « قصة الثعلب » لأنّ الثعلب يقوم فيها بدور البطولة . وهناك أبطال آخرون إلى جانبه لكل منهم اسمه هم الأسد والذئب والدبّ والقط والديك والغراب . وكان لكلّ من هؤلاء زوجة تشترك في أحداث القصة ، وهذا مما كان يربط بين مجتمع الإنسان ومجتمع الحيوان . من الأمثلة اللطيفة لهذه القصص « محاكمة الثعلب » . وقصة هذه المحاكمة أن الدجاجة (مدام پِنْتْ) رفعت شكوى إلى بلاط السيد النبيل (الأسد) لأنّ الثعلب افترس مدام كوپي (وهي أيضاً دجاجة تربطها بها صلة القربى) . ولم تكن مدام كوپي أول دجاجة نهشتها أنياب الثعلب . وتنتهي المحاكمة بالحكم بإعدام الثعلب ، لكنّ الحكم يُخفّف شريطة أن يتوجّه الثعلب تائباً إلى الأراضي المقدسة ، ويُمضي بقية حياته هناك . ويذعن الثعلب للحكم ، فيحمل عصاه ويمضي إلى حيث أُمر ، لكنّه حين يقطع مرحلة من الطريق تجعله في مأمن من الأسد يلقي عصاه جانباً ، ويسبّ الأسد ، ثم يعود سيرته الأولى . أما مدام كوپي التي جرت من أجلها محاكمة الثعلب فتُمجّد ذكراها بوصفها قديسة شهيدة ، وتحدث عند قبرها المعجزات .

ربما كان محور القصص بوجه عام هو صراع الذكاء والمكر مع القوة الباطشة ، وقدرة الذكاء على تخليص صاحبه من المآزق الخطرة . ولقد تطورت الأصول القديمة لقصص الحيوان في ظل المجتمع الفرنسي ، وما ارتبط به من تراث أوروبي عام في القرون الوسطى . ويتجلّى في هذه القصص براعة في رواية القصة والحوار ، وجمال في الأداء .

و « قصة الثعلب » ليست من صنع مؤلف واحد ، بل هي مجموعة من

القصص نظمها شعراء متعدّدون . كما أنّها لا ترجع إلى زمن واحد ، بل إلى أزمنة مختلفة. وأقدم مجموعة من هذه القصص يمكن أن تكون قد نُظمت بين عامي ١١٧٥ ، ١٢٠٥ . وهذه المجموعة القديمة مجهولة المؤلفين ، لكنّها – برغم ذلك – أجود مما صيغ بعدها من هذا القصص الحيواني . تمتاز هذه المجموعة القديمة بالبراعة القصصية ، والمحافظة على صفات الحيوان في القصص ، مما يبقي على طابعها الرمزي . يضاف إلى ذلك أنّه أرق فكاهة ، وألطف نقداً .

وفي النصف الأول من القرن الثالث عشر ظهرت صور جديدة للقصص الحيواني ، تناول بعضها قصصاً سابقة ، وأضاف بعضها جديداً . لكنّ هذه القصص المستحدثة كانت أقل براعة من القصص القديمة ، وأدنى منها في اختراع الأحداث ، وأقرب إلى النقد الواقعي منها إلى القصص . فكأنما اتخذت الحيوانات رموزاً للبشر ، وفقدت صفاتها المميزة ، التي كانت تضفي الطابع الرمزي على القصص ، ويتحول الثعلب من عابث ساخر ، إلى شرير خبيث.

وفي النصف الثاني من القرن الثالث عشر ظهر عملان آخران مرتبطان بقصة الثعلب هما « تتويج الثعلب »[1] ، و « الثعلب الجديد »[2] . فأما الأول فيتناول المجتمع بنقد مرير تسوده الكآبة ، ويظهر الثعلب في القصة رمزاً للنفاق والجشع وغيرهما من الرذائل ، فهو يسعى ويحتال ليُتوَّج ملكاً ويجلس في مكان الأسد النبيل . وأما الثاني فهو منظومة رمزية طويلة تسخر من رجال الدين ومؤسسات الكنيسة ، وتصور بعض جوانب الصراع بين الثعلب والملك النبيل ، وهي من نظم شاعر يُدعى جاكمار جيلي[3] ، كان من مدينة ليل[4]

---

(١) Couronnement de Renart

(٢) Renart le Nouvel

(٣) Jacquemart Gelée

(٤) Lille

وتنتهي القصة بالوفاق بين الثعلب والملك . كذلك صاغ روتبيف[١] من شعراء القرن الثالث عشر منظومة ساخرة[٢] أخرى صور فيها الثعلب بصورة راهب متسوّل ، ينجح في السيطرة على الملك النبيل ، فتسوء بذلك أحوال المملكة . وأضيف التراث الشرقي في حكايات الحيون إلى تراث العصور الوسطى في ذلك الوقت ، فقد ظهرت ترجمة لاتينية لكليلة ودمنة نقلت عن العبرية عام ١٢٧٠[٣] .

وتظهر في القرن الرابع عشر منظومة بعنوان « الثعلب الزائف »[٤] وهي من نظم مؤلف مجهول . وقد عاد فيها الشاعر إلى صورة الثعلب في القصص القديمة (التي ترجع إلى النصف الثاني من القرن الثاني عشر) ، وهي الصورة المرحة العابثة ، لكنّ القصة قد تخللتها أبحاث حول موضوعات متعددة ، أظهر الشاعر بها سعة معرفته ، وإن كان قد قطع بها سياق القصة .

وهكذا نرى كيف استخدم هذا القصص الحيواني في نقد المجتمع ، وكيف كان في أول أمره رمزياً مرحاً ، ثم كيف مال في النهاية إلى النقد المرير ، وابتعد عن الفكاهة المرحة والسخرية اللطيفة . وهذا لون من الأدب كانت له أصوله في العصور الكلاسيكية القديمة ، التي ترجع – إن صح رأي هيرودوت – إلى منتصف القرن السادس قبل الميلاد .

وقد قُدّر لهذا الفنّ القصصي أن يُبعث من جديد في القرن السابع عشر على يد لافونتين (١٦٢١ – ١٦٩٥) ، صاحب القصص المشهورة التي تدور حول الحيوان ، وترمز إلى معان أخرى تتعلق بالمجتمع الإنساني وما يسوده من طبائع وأخلاق . وتبدو براعة لافونتين وعبقريته في صياغة القصة ، كما أنه

---

(١) Rutebeuf

(٢) Renart le Bestourné

(٣) قام بهذه الترجمة جان دي كابو Jean de Capoue

(٤) Renart le Contrefait

يستلهم المصادر الكلاسيكية ، وكذلك استلهم الشرق بعض قصصه[1] . وقد أثّرت قصص لافونتين في الفنون ، وتجلّى تأثيرها في اتخاذ قصصها موضوعات شائعة للتصوير ، ومنها ما شاع في « النسجيّات » اليدوية الدقيقة التي صوّرت بعض قصص لافونتين . وقد أشار لافونتين في مقدماته التي قدم بها هذه الحكايات إلى أيسوپ وفايدروس وغيرهما من شعراء اليونان والرومان ، لكنّ حكايات لافونتين ليست امتداداً للعصر الوسيط فهذه الحكايات المأثورة عن العصر الوسيط لم تُكتشف إلا في القرن التاسع عشر . إنّ لافونتين صاغ شعره في عصر قوي فيه الاتصال بالآثار الكلاسيكية ، وعرف بعصر الكلاسيكية الجديدة . من هنا كان الاتصال بالقدماء اتصالاً مباشراً .

ولقد حظيت هذه الحكايات باهتمام شاعر مصري من شعراء القرن التاسع عشر ، أتقن دراسة الفرنسية ، هو محمد عثمان جلال[2] ، الذي ترجم عن لافونتين بعض حكاياته ، وأطلق على عمله هذا « العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ »[3] . والظاهر أنّ هذا العمل قد لقي إقبالاً من القراء ، فقد أعيد طبعه مرات متعددة ، في أوقات متقاربة . ويمكننا أن نورد هنا مثلاً لترجمته ، وقد امتازت بالسلاسة ، كما حافظ المترجم على روح الفكاهة التي سادت الأصل الفرنسي :

السبع وهو الضيغم المشهور   أودت به السنين والشهور

---

(١) أشار لافونتين إلى انتفاعه بكتاب كليلة ودمنة الذي ترجم عن الفارسية إلى الفرنسية ، ونشر عام ١٦٤٤ بعنوان « كتاب الأنوار » Le Livre des Lumières ، وذلك في مجموعة حكاياته التي نشرت عام ١٦٧٨ .

(٢) عاش محمد عثمان جلال بين عامي ١٨٢٩ ، ١٨٩٨ . وكان من الرواد الذين عملوا على نقل الأدب الفرنسي إلى اللغة العربية . وقام بتمصير بعض كوميديات موليير ، نشر أربعاً منها بعنوان « الأربع روايات من نخب التيارات » عام ١٣٠٧ هـ (١٨٨٩) ، وأتبعها بخامسة عام ١٣١٤ هـ (١٨٩٦) .

(٣) طبعت عام ١٢٧٤ ، ١٢٩٧ ، ١٣١٣ ، ١٣٢٤ هـ .

وأعجزته نــوبة الشيخوخه وتركت جبهته مسلوخه
ثم انحنى وفــارقته الهمّه وصارت الأيــام مدلهمّــه
وانحط في الغابة كلّ الحطه ونقرته في الجبين البطــه
واستحرقته في الخلا الرعيّه وطلب الموت بصفو النيّه
وكيف لا والفرس اقتفــاه أوسعه ضرباً عــلى قفاه
والعجــل والذئب علي عذابه هذا بقرنيه وذا بنــابه
وكل ذا وسبعنا لا ينهــر على خروج الصوت ليس يقدر
بل نــام للمكتوب والأقدار وفوّض الأمر لحكم الباري
إذ نظر الحمــار جاء عنده وزاده رفساً وأدمى خدّه
فقال تمّ الــذلّ والعذاب فوا فضيحتاه يا أصحاب
الموت أولى من أذى الحمار والنار خير من حلول العار

ومنذ سنوات ترجمتُ بنفسي إحدى هذه الحكايات ، وجاءت ترجمتي لها على النحو التالي :

قد كان في إحدى القرى بستان نضر الحواشي يــانع فينــان
يملكه فتى يرى الزراعــه رياضة للنفس لا صناعــه
نباتــه حفّت به الأشجار وازدهرت في أرضه الأزهار
الأخضر النضير فيــه يبسم فمنه زينة ومنــه مطعــم
والسعتر الغضّ بــه نديّ والياسمين عَبِقٌ شــذيّ
يأتي لمرجو منه يوم عيدهــا بباقــة أبدع في تنضيدهــا
وجاء يومــاً أرنب بــريّ وعاث في الخضرة ذا الشقيّ
فأفسد الزرع عــلى البستاني فرفع الشكوى لذي السلطان
فقال يا رئيس تلك القــريه أتيت أشكو أرنب البريّه
يأتي صباحاً ومساء يأكل وليس يوماً بفخاخي يُختــل
وليس تُجدي معه الحجاره ولا العصيّ إذ يشنّ الغــاره
إنّي أظنّ أنّه شيطان أو ســاحر في سحره افتنان

فقال هبْه ساحراً مُفتنّا أو هبْه في صنع المحال جنّا
فسوف يلقى الأسر عن قريب مهما أتى في المكر من ضروب
وفي غد سوف لعمري تخلص فلا يعود اللصّ والتلصص
وانعقد العــزم وفي الصباح أتاه بالــرجال والسلاح
وجلس الرئيس والأعوان ينظم عقد جمعهم خوان
فأكلوا دجــاجه الشهيّا ونال كلٌ شبعاً وريّـــا
وبعد ما انتهوا مــن الغداء قاموا لصيد مصــدر البلاء
هذا بقوس فاتك يشتدّ وذاك للنضــال يستعدّ
وصعدت إلى مــدى الآفاق زمجرة الطبــول والأبواق
وذهل الفتى لما رآه فشرّ ما يصيبــه اعترّاه
إذ ديست الخضرة بالأقــدام ولم تعد تصلح للطعــام
وأفسد الكُرّاث والسريس ومنهما حساؤه النفيس
وكُسر الزجاج والأخشاب وحــلّ في دياره الخراب
قد أفسدوا بفضلهم في ساعه جهود أعــوام من الزراعــه
ما لم تكن أرانب الأنــام يمكنها إفســاده في عام
فا تعظــوا يا أمراء الناســ بوقعة تصلح للقياس
لا تُدخلوا الملوك في نــزاع يدفعكم لحلبة الصراع
فانّهم مفسدة للأمــر وإنّهم مبعث كلّ شر
وأطفئوا الفتنــة بالوئام وعالجوا الحروب بالسلام

ولقد قام شاعرنا شوقي في فجر شبابه بمحاكاة لافونتين في حكاياته ، وذلك بعد أن درس في فرنسا ، ونشر مجموعة من الحكايات في ديوانه الأول ، ثم أعيد نشرها بعد وفاته في الجزء الرابع من الشوقيات . هذه الحكايات التي صاغها شوقي بأسلوب سهل مرح تبدو أقرب إلى أسلوب لافونتين منها إلى أسلوب كليلة ودمنة . من أمثلة حكايات شوقي حكاية « الأسد ووزيره الحمار ». قال :

الليث ملك القفار وما تضمّ الصحاري
سعت إليه الرعايا يوماً بكل انكسار
قالت : تعيش وتبقى يا دامي الأظفار
مات الوزير فمن ذا يسوس أمر الضواري
قال : الحمار وزيري قضى بهذا اختياري
فاستضحكت ثم قالت : « ماذا رأى في الحمار؟ »
وخلّفته وطارت بمضحكٍ الأخبار
حتى إذا الشهر ولّى كليلة أو نهار
لم يشعر الليث إلاّ وملكه في دمار
القرد عند اليمين والكلب عند اليسار
والقطّ بين يديه يلهو بعظمة فار
فقال : من في جدودي مثلي عديم الوقار ؟!
أين اقتداري وبطشي وهيبتي واعتباري ؟!
فجاءه القرد سرّاً وقال بعد اعتذار :
يا عالي الجاه فينا كن عالي الأنظار
رأيُ الرعية فيكم من رأيكم في الحمار

مثل هذه القصة التي تجري على لسان الحيوان صالحة – كما هو واضح – للنقد السياسي ، والسخرية من الوزراء أو المستوزرين .

الحكايات Fabliaux :

يطلق هذا المصطلح على مجموعة من الحكايات المنظومة . وكان يُستخدم في نظمها الوزن الثُماني بصورة عامة . وقد ظهر هذا اللون من الحكايات في حقبة زمنية تمتدّ من أواخر القرن الثاني عشر إلى أوائل الرابع عشر ، وكانت هذه الحكايات للقراءة وكذلك للإنشاد . لقد كان طولها يتراوح بين ثلاثمائة وأربعمائة بيت . أما موضوعاتها فكانت ذات طبيعة عامة ، خالية من الإشارات

التي تربطها بمناطق جغرافية محدّدة . ولقد ذهب مؤرخو الأدب في وقت سابق إلى أنّ هذه الحكايات وافدة من الشرق، لكنّ هذا الرأي لم يعد يلقى قبولاً في الوقت الحاضر .

تمتاز هذه الحكايات ببساطة أسلوبها ، وواقعيتها وتركيزها ، وكذلك بروح الفكاهة التي تغلب عليها . قد تسود في هذه الحكايات روح ساخرة لطيفة أو عنيفة ، وقد تغلب عليها الخشونة ومنافاة الذوق المهذّب . ومن الموضوعات التي تناولتها نقد طوائف من المجتمع ، وبخاصة رجال الدين الذين خُصُّوا بقدر كبير من سخرية هذه الحكايات . كذلك تتخذ هذه الحكايات موقفاً من النساء يناقض روح « قصص الطبقة الأرستقراطية » تلك التي كانت ترفع من شأن المرأة ، وتصوّر جمال التضحية من أجل الفوز برضاها .

ولقد بقي من هذه الحكات نحو مائة وخمسين حكاية ، قام بنظمها بعض الشعراء ، أو المنشدين أو الموظفين الملحقين بقصور الأمراء والنبلاء . عُرف من ناظمي هذه الحكايات فيليب دي بومانوار[١] ، وكان من رجال القانون ، وكذلك عُرف الشاعر روتبيف[٢] ، وكان من شعراء القرن الثالث عشر .

إنّ هذه الحكايات بوجه عام شبيهة بالنوادر والأسمار الخرافية التي تحفل بها كتب الأدب العربي . وسوف أذكر هنا نماذج من هذه الحكايات الفرنسية ، وهي تكشف عن تلك المشابهة .

أ ــ عميان كومبيين Les Aveugles de Compiègne :

كان ثلاثة من العميان سائرين على الطريق في بلدتهم كومبيين ، فلقيهم أديب مرح ، وتقدم منهم قائلاً : إليكم هذا الريال هدية لكم . لقد كان هذا عطاء سخياً بالنسبة لهم، وقد ظنّ كل منهم أنّ صاحبه تسلّم قطعة النقود ،

---

(١) Philippe de Beaumanoir

(٢) Rutebeuf

فقصدوا إلى أحد المطاعم ، وتناولوا طعاماً شهياً . وحين جاء الوقت لدفع ثمن الطعام تبين للعميان الثلاثة أنّ قطعة النقد لا توجد لدى أحد منهم . ويقوم العراك بين صاحب المطعم وبين العميان المساكين ، أما الأديب الماكر فيرقب هذا المشهد ، ولا يكتفي بما صنعه بل يتقدم نحو صاحب المطعم قائلاً : إما أن أدفع لك ثمن الطعام عن هؤلاء أو يدفعه لك القسيس . ويقتاد الأديب صاحب المطعم إلى الكنيسة ، ثم يهمس في أذن القسيس أنّ هذا الرجل من رعية كنيسته ، وأنّه قد تملكته الجنّ ، ثم يمنح القسيس قطعة من النقود ، راجياً منه أن يقرأ الإنجيل فوق رأس ذلك المسكين . ويخاطب القسيس صاحب المطعم قائلاً : « انتظرني حتى أنتهي من القداس » . وهنا ينتظر صاحب المطعم صابراً ، مؤملاً في الحصول على ثمن الطعام . ويهرب الأديب . وما أن ينتهي القداس حتى يتوجه القسيس إلى صاحب المطعم ، ويأمره بالركوع على قدميه ، ولا يجدي احتجاج الرجل بأنه لم يقدم لنيل بركة ، بل للحصول على مال استحقه . ويفهم القسّ أنّ هذا القول لون من الهذيان الذي يعتاده ، ثم يؤدي الصلاة فوق رأس الرجل ، ليشفيه من الجنون .

ب ـ قصة أخرى تروى أنّ ابناً عاقّاً أراد طرد أبيه الشيخ من منزله . ولقد رأى وهو يلقي به خارج البيت أن يعطيه قطعة لِبّاد من النوع الذي يوضع على ظهر الخيل ليتخذ منها معطفاً . وأرسل ابنه ليحضر قطعة اللبـــاد فشقّها نصفين ، وأحضر أحد هذين النصفين واحتفظ بالآخر . فلما سأله أبوه عن سبب فعله هذا قال : « حفظت النصف الآخر لأخلعه عليك حين تبلغ سنّ الشيخوخة ، وأفعل بك فعلك بأبيك » . وكانت هذه عظة للأب من ابنه الصغير .

هناك صدى لبعض هذه الحكايات في « حكايات كانتربري » [1] للشاعر

---

(1) Canterbury Tales

الإنجليزي تشوسر . كما أنّ من هذه الحكايات ما نرى مثيلاً له في حكايات « ديكاميرون »[1] لأديب إيطاليا الكبير بوكاتشو . ومما يبين ذيوع هذه الحكايات بين الشرق والغرب أنّ بعضها يوجد في المجموعات القصصية الشرقية . وقد وجدتُ في المثنوي لشاعر الصوفية الأكبر جلال الدين الرومي قصة وردت أيضاً ضمن حكايات بوكاتشو وتشوسر[2] ، وتدور هذه القصة حول مكر النساء .

خاتمة : من هذه الدراسة لتلك الفنون القصصية تتبين لنا الحقائق الآتية ، بصورة عامة :

١ ـ أنّ تأثير الكلاسيكية القديمة على الأدب الوسيط جاء بطريق غير مباشر . لم يكن هناك اتصال مباشر بين أدباء العصر الوسيط وبين شعراء اليونان القدامى ، فلم يقرءوا هوميروس ، ولا عرفوا شعراء التمثيل معرفة مباشرة . بل إنّ الشعر التمثيلي كان مهملاً في العصر الوسيط . وكان القليل منهم يستطيع فهم ڤرجيل ، وإنما جاءتهم معرفتهم بالكلاسيكية عن طريق مصادر هزيلة ، مثل الكتابين المنسوبين إلى دَارِس[3] ودِكْتِس[4] ، وهما ينطويان على مادة زائفة .

٢ ـ أنّ هذا التأثير الكلاسيكي في الأدب الوسيط جاء عن طريق الأدب الفرنسي . إنّ اللغة الفرنسية سليلة للغة اللاتينية ، ولهذا كان من السهل عليها أن تتلقى هذا التأثير وتنقله . يضاف إلى ذلك أنّ فرنسا تحتل موقعاً جغرافياً

---

(١) Decameron

(٢) مثنوي ، ج ٤ ، ٣٥٤٤ – ٣٥٥٧ ، ولهذه القصة نظير عند بوكاتشو (ديكاميرون اليوم السابع ، القصة التاسعة) ، وكذلك تشبه قصة التاجر ، وهي من حكايات كانتربري . وقد رويت قبل جلال الدين في كتاب الأذكياء لابن الجوزي الذي كتب نحو عام ١٢٠٠ م .

(٣) Dares

(٤) Dictys

متوسطاً بين دول غرب أوروبا ، وتتصل اتصالاً مباشراً بمناطق تسكنها شعوب لاتينية ، وشعوب تيوتونية . وقد استطاعت أن تحمل تأثير الكلاسيكية القديمة إلى انجلترا وألمانيا ، وكذلك إلى أسبانيا .

٣ ـ المادة الكلاسيكية التي استخدمت في الأدب الفرنسي الوسيط لقيت قبولاً خالياً من النقد . فكتاب دارِس الذي ادعى أنّه كان شاهد عيان لحرب طروادة ، وكتاب دِكْتِس الذي ادعى أنه كان على الجانب اليوناني إبان تلك الحرب ، لا أساس لهما من الصحة ، كما أنّهما ألفا بعد حرب طروادة واليونان بأزمان مديدة . كذلك قصة الإسكندر ، وما ارتبط بها من خرافات هي بعيدة عن الواقع التاريخي ، ومع ذلك كان يُظن أنّ هذه المادة تصور الواقع التاريخيّ .

٤ ـ يفترق العصر الوسيط عن العصور الكلاسيكية في اعتقاد أهل العصر الوسيط بالمعجزات ، وإمكان وقوعها . وأدبهم حافل بالأحداث الغريبة التي تحرك الوقائع القصصية . يُضاف إلى ذلك أن الحبّ في العصر الوسيط كان أقرب إلى الرومانسية من الحبّ عند القدماء . هناك ذلك الحب المتفاني ، وهناك الفروسية بآدابها وتقاليدها ، وكان من بينها شجاعة الفارس ، وإخلاصه للحبيبة ، وتفانيه في حبّها ، وما كان يصحب ذلك كله من تقاليد نبيلة سامية ، كل أولئك كان من ثمرات العصر الوسيط . لهذا لم يكن من المستساغ عند قوم صاغوا الشعر حول حبّ لانسيلوت لجنيڤرا أو حب تريستان لأيسولدة أن يفهموا كيف تخلى إينياس بطل الرومان النبيل عن ديدو التي أحبته[1] . وكانت وثنية العالم القديم ، تلك التي شاعت في أدب القدماء ، بعيدة عن روح المسيحية ، بما ارتبط بها من عقيدة التوحيد ، التي تجلت بوضوح في الكتاب المقدس . ولقد كانت المسيحية دين الدولة الرسمي ، كما كانت الكنيسة قوية ، وهذه الأوضاع الدينية تختلف عن أوضاع العالم الوثني . من هنا لوّنتْ العصور الوسطى بروحها

(١) انظر خلاصة الانيادة في هذا الكتاب .

ما ورثته عن الكلاسيكية ، كما طوّرت فنوناً من القصص ارتبطت بأساطير حول الحبّ والفروسية ، وشاعت فيها آدابٌ وعاداتٌ وتقاليد حضارية سادتْ في العصر الوسيط .

٥ ــ لم يكن الشكل الأدبي القديم من الموروثات التي تلقاها العصر الوسيط عن اليونان والرومان . فالملاحم في العصر الوسيط لم تكن مماثلة في شكلها لملاحم العصور القديمة ،وإن تأثرت بها . والفنون التمثيلية عند القدماء كانت قد نُسيت ، ولم يُقدّر للأشكال الأدبية أن تُبعث في صورة جديدة إلا في عصر النهضة وما تلاه من عصور حاكى فيها الشعراء كلاسيكية القدماء .

٦ ــ تطورت فنون قصصية جديدة في العصور الوسطى في ظل تقاليد تلك العصور ، وعلاقاتها المعقدة بالشرق الإسلامي ، تلك العلاقات التي قامت على المجاورة بين الحضارة الغربية والحضارة الإسلامية ، حينما كان المسلمون يحتلون أجزاء من أوروبا، وحينما توجّه الأوروبيون إلى الشرق في حملاتهم الصليبية المتعاقبة ، ونجحوا في الاستقرار بعض الوقت في مناطق من بلاد الشام .

الفصل الحادي عشر

الشعر القصصي في آداب

الشعوب الإسلامية

— ١ —

يضمّ العالم الإسلاميّ شعوباً متعددة اللغات ، جمع بينها الإسلام في أزمنة متفاوتة من التاريخ . فلو أنّنا أردنا أن نتتبع تطور العالم الإسلاميّ ، منذ ظهور الإسلام حتى وقتنا هذا ، لوجدنا أنّ هذا التطور يمتدّ على طول الزمان الذي يفصل بين ظهور الدعوة وبين العصر الحديث .

لقد انتشر الإسلام أول الأمر في جزيرة العرب . وحين اتحدت القبائل العربية في ظلّ دين واحد وحكومة واحدة ، بدأ العرب ينطلقون من جزيرتهم إلى المناطق المجاورة . ولقد قاموا بموجات متعاقبة من الغزو ، تمخضت عن قيام دولة إسلامية مترامية الأطراف . لقد بدأت الفتوحات بعد وفاة الرسول ، منذ أيام أبي بكر ، واستمرّت في خلافة عمر وعثمان . وقد نجح العرب إبّان حكم هؤلاء الخلفاء في الاستيلاء على مناطق كبيرة من ممتلكات الدولة البيزنطية ، كما نجحوا في القضاء على الدولة الفارسية . وتوقفت الفتوحات بعض الوقت نتيجة للحرب الأهلية التي شبّت بين المسلمين ، في زمان خلافة الإمام عليّ .

واستقرّ الأمر بعد ذلك للدولة الأموية . فقامت في ظلالها فتوحات مهمة . أدت إلى اتساع رقعة العالم الإسلامي شرقاً وغرباً . ولم تمض مائة عام على وفاة الرسول حتى كان العرب يحكمون دولة تمتدّ من المحيط الأطلسي غرباً إلى حدود الصين شرقاً ، وتشمل منطقة مهمة من أوروبا هي شبه جزيرة إيبريا . كما تمتد في إفريقيا جنوباً إلى بلاد النوبة ؛ وتضم مناطق آسيا الوسطى وإقليم السند في غرب الهند . ومعنى ذلك أنّ العالم الإسلامي ضمّ – فيما لا يزيد على مائة عام – شعوباً متعددة ، مختلفة الأصول ، متنوعة اللغات ، فمنها الفارسي والهندي والأوروبي والتركي والبربري والإفريقي ، وغير هؤلاء من شعوب العالم .

واحتلّت اللغة العربية مكانة ممتازة في نطاق هذا العالم . فهي لغة القرآن ، ولغة الدولة . وظهرت نهضة علمية في أواخر القرن الثاني الهجري ، تطورت وازدهرت خلال السنين حتى بلغت أوجاً رفيعاً في القرن الرابع الهجري ؛ فكانت لغة الثقافة والحضارة والعلم في أسمى صورها ، وأعلى درجاتها التي توصلت إليها الإنسانية حينذاك .

ولقد ظهر المؤلفون باللغة العربية بين كل الشعوب الإسلامية ، وكان الفرس من أكبر المسهمين في التأليف بتلك اللغة . والخلاصة أنّ اللغة العربية سادت خلال القرون الأولى بوصفها لغة الثقافة والعلم في العالم الإسلامي ، واستطاعت أن تطغى على سواها من اللغات .

لكنّ الزمن دار دورته ، فقد أصبح العرب أقلية في هذه الدولة المترامية الأطراف . ولم يكن من المستطاع أن يستمرّ سلطانهم ، مهما يكن الأمر . فطبيعة التطور تأبى ذلك ، وبخاصة في ظلّ دين يؤمن بأنه لا فضل لعربي على عجميّ إلا بالتقوى . وكان أن بدأت تظهر الحركات القومية داخل نطاق العالم الإسلامي ، وتعمل بعض الشعوب ذات الحضارة العريقة على إحياء قوميتها ، وبعث لغاتها .

ولقد نجحت اللغة العربية في أن تُثبّت أقدامها في مناطق شاسعة من العالم الإسلامي ، فالمنطقة العربية الحالية هي الحصيلة التي بقيت بعد انبعاث اللغات التي كسفتها شمس العربية حقبة من الزمان ، أو تلك التي لم تكن قد تخلّت عن مكانها بين شعوبها ، نظراً لبعدها عن مراكز الثقافة العربية . لقد ثبّتت اللغة العربية أقدامها في عالمنا العربي ، لكنّها لم تقف عند هذا الحد ، بل أثّرت في لغات الشعوب الإسلامية تأثيراً عميقاً ، واستطاعت أن تترك فيها آثاراً عربية واضحة منها الخط العربي ، ومنها دخول كثير من الكلمات العربية إلى تلك اللغات ، ومنها التأثير الأدبيّ الذي يتمثّل في انتقال العروض الشعري ، وكذلك فنون البلاغة من اللغة العربية إلى آداب اللغات الإسلامية .

ولقد أصبح الخط العربي منتشراً على رقعة جغرافية واسعة ، ولا يفوقه اليوم في سعة انتشاره سوى الحرف اللاتيني ، وكُتبت به لغاتٌ غير عربية مثل الفارسية والتركية والأردية ، كما تأثرت باللغة العربية آداب عظيمة ، حملت بدورها آثار العربية إلى غيرها من الآداب التي اتصلت بها .

وما دمنا بصدد دراسة تطور الشعر القصصيّ في آداب الأمم الإسلامية فلا بد لنا أن نبدأ ببحثنا عن هذا الفنّ في اللغة العربية وآدابها .

ونبادر فنقول إنّ اللغة العربية لم تعرف في جاهليتها شعراً قصصيّاً ، لا من النوع من الملحمي ، ولا من أيّ نوع آخر من القصة الشعرية . إنّ الشعر الجاهلي لم يعرف من الأنواع سوى القصيدة . وقد نُظمت القصائد في مختلف الموضوعات وعبّرت عن الفرد ، كما عبّرت عن الجماعة ، ولهذا وُصفت بأنّها شعر غنائي . وكان تعبيرها يتراوح بين الحديث عن خفقات قلب الشاعر ، وبين التغني بأمجاد قومه ، والهجاء لأعدائهم .

لقد كانت للشعر وظيفتان هما التعبير عن الفرد ، والتعبير عن الجماعة . فقد عبّر به الشعراء عن خلجات قلوبهم ، كما عبروا به عن مفاخر قومهم ، وجعلوا منه سجّلاً لوقائعهم ، ومن هنا وُصف الشعر بأنّه ديوان العرب .

ولقد مرّت بالجزيرة العربية قبل الإسلام أحداثٌ جسام ، فكانت هناك حروب مريرة بين بعض القبائل ، حدثت بها بطولات وهزائم ، وكانت هناك أساطير ، وحكايات ، شبيهة بما ذاع بين سواهم من الشعوب في فجر تاريخها . وبينما العرب سادرون في هذا العصر ، يحيون حياتهم القبلية ، التي شغلتهم بأحداثها وخطوبها ، كانوا يمارسون ألواناً من الاتصال بغيرهم من الشعوب ، يرتحلون للتجارة صيفاً وشتاء ، ويتأثرون بجيرانهم في مختلف نواحي الحياة . لقد عرفوا بلاد الفرس ، وانتقلت إليهم ألوانٌ من ثقافتها ، وآمن بعض العرب بدين زَرَدُشت ، كما عرف البعض طرفاً من أساطير الفرس القدماء ، وانتقلت بعض الألفاظ الفارسية إلى اللغة العربية . وظهرت في شعر بعض كبار الشعراء ، وكان الأعشى من أشهر من استخدموا في شعرهم كلمات فارسية . كذلك عرف البعض جيرانهم البيزنطيين ، وبخاصة عن طريق إمارة الغساسنة ، ومن خلال رحلاتهم التجارية إلى الشام . وعرفوا الحبشة عن طريق اليمن . وانتقلت إلى الجزيرة العربية تأثيرات ثقافية دينية ، تمثّلت في اعتناق بعض القبائل الدين المسيحيّ أو اليهودي ، أو في إلمامهم ببعض معتقدات هذين الدينين . كما تمثلت في آثار فنّية ، إذ وُجدت صورٌ لبعض الأنبياء ، أو الموضوعات الدينية على جدران الكعبة قبل الاسلام . ومرّت قوافل تجارية خلال الجزيرة العربية في طريقها من الشرق الأوسط إلى الشرق الأقصى ، فاتصل العرب عن طريقها بغيرهم من الشعوب .

وكان العالم المتمدن قبل الإسلام مترابط الثقافات والحضارات . لقد كان الأصل الآري المشترك يربط بين الفرس والهنود ، وكانت لكل من الشعبين أساطير ، وإن تطورت بعد انقسام الشعب الآري القديم فسارت في اتجاهات مختلفة . وفي ضوء التاريخ المسجّل قامت حركة عالمية ضخمة ، تمثلت في انطلاق الإسكندر من بلاد اليونان إلى الشرق ، حيث أنشأ إمبراطورية واسعة ضمّت مختلف بلاد العالم المتمدن ، وكان نجاحه في القضاء على الدولة الفارسية عام ٣٣١ ق.م. إزاحة لعدوّ تقليدي طالما أرهب المدن اليونانية ، وإيذاناً بعصر

جديد من تاريخ الحضارة الإنسانية ، فقد فُتحت كل أبواب العالم المتمدن لثقافة اليونان ، وامتزجت الثقافة اليونانية بثقافة الشرق ، وكانت حصيلة هذا المزاج ثقافة عالمية جديدة عرفت بالهلنستية ، أي الثقافة المصطبغة بالطابع الإغريقي . وسادت هذه الهلنستية مختلف بقاع العالم القديم ، وكانت الإسكندرية أهمّ مراكزها .

ولقد خرج العرب من جزيرتهم إلى عالم شهد مدنيات متعددة كانت قد بدأت تتفاعل وتتبادل التأثير والتأثر . فحضارة اليونان أفادت الكثير من حضارة الشرق القديم . وانتشرت ثقافة اليونان في أنحاء واسعة شملت الشرق الأوسط وإيران وامتدّت إلى الهند . ووجد العرب أنفسهم حكاماً لشعوب عريقة . جمعوا بينها في ظل دولتهم المترامية الأطراف .

كان الإسلام واللغة العربية والشعر العربي أهم ما حمله العرب إلى العالم الخارجي . وقد أسلم الكثير من الناس ، كما أن اللغة العربية سادت مختلف أرجاء العالم الإسلاميّ بوصفها لغة العلم والثقافة . لا نستطيع أن ندّعي أنّ اللغة العربية قضت على لغات العالم القديم بين شعوبه في سنوات قليلة ، لكنّنا نملك من التراث ما يشهد بأنّ اللغة العربية سرعان ما غدت لغة العلم والثقافة .

ولقد بدأ التأليف في موضوعات متصلة باللغة العربية والإسلام منذ أوائل القرن الثاني الهجري . لكنّ العرب سرعان ما بدؤوا عصراً زاهراً من الترجمة عن اللغات الأجنبية ، فترجموا علوم اليونان ، وتاريخ الفرس وسيرهم وآدابهم .

وكان قيام الدولة العباسية ، بمعاونة الفرس ، إيذاناً باحتلال الفرس مكانة خاصة بين شعوب العالم الإسلامي . لقد تميّز العصر العباسي الأول بظهور الفرس من جديد على مسرح التاريخ ، بوصفهم قوة محرّكة للأسرة الحاكمة في دولة الإسلام .

لقد كان العرب إزاء الثقافة اليونانية — في أول أمرهم — نقلة للطب والفلك

والرياضيات والموسيقى والفلسفة . لكنّا لم نعرف لهم تأثراً بآداب اليونان القدماء. فلم يعرفوا الكثير عن ملاحم اليونان ولا شعرهم التمثيلي ، وإنْ عرفوا ألواناً من نظرياتهم في الأدب والفنّ ، عن طريق كتابي الخطابة والشعر لأرسطو .

أما التراث الفارسي فقد وقع ما بقي منه تحت أنظار المؤلفين باللغة العربية ، وكان من بينهم الكثير من أبناء فارس، وسرعان ما وجدنا تاريخ الفرس وسيرهم وحكمهم وآدابهم تُنقل إلى العربية . وكان من أهم ما نُقل عنهم تاريخهم وأساطيرهم . كذلك نُقل إلى العربية كتابان كان لهما شأن عظيم في تاريخ الأدب العربي هما كليلة ودمنة ، وهزار أفسانه (وهو الذي تطور حتى أصبح يعرف بكتاب « ألف ليلة وليلة » .

ولقد شهدت أوائل القرن الثالث الهجري حركات استقلالية في إيران أدت إلى قيام دويلات فارسية . واقترن بقيام هذه الدويلات إحياء للأدب الفارسي .

إنّ حركة إحياء الأدب الفارسيّ هذه أُتيح لها أن تزدهر خلال القرون ، بعد أن بلغت درجة رفيعة من التطور خلال القرن الرابع ، وتابعت سيرها ، فتمخضت عن آثار أدبية رائعة حفل بها الأدب الفارسي الإسلامي ، وأصبحت نماذج نسج على منوالها شعراء الآداب الإسلامية الأخرى ، وبخاصة التركية الغربية ، لغة الدولة العثمانية وتركيا الحديثة ، والأردية ، لغة پاكستان الغربية .

ولا بد لدارس الآداب الإسلامية أن يبدأ بحثه عن الفنون الأدبية في نطاق الأدب العربي . إنّ اللغة العربية هي اللغة الأولى للحضارة الإسلامية . وبرغم أنها لغة سامية فإنّها قد أثّرت أعمق الأثر في لغات إسلامية متعددة ليست من الأصل السامي ، وبلغ من تأثيرها وتأثرها بتلك اللغات أن نشأت بين العربية وغيرها من لغات الشعوب الإسلامية روابط عميقة تتمثل في تبادل المفردات اللغوية ، والفنون البلاغية ، والثقافة والفكر بوجه عام .

هل عرف العرب في جاهليتهم الشعر القصصي ؟

إنّ الناظر إلى تراث الشعر الجاهلي — كما وصل إلينا — لا يجد في هذا

الشعر أدباً ملحمياً بالمعنى المعروف لهذا المصطلح . لقد كانت الجزيرة العربية قبل الإسلام حافلة بالأحداث ، تعيش عصراً يسوده الصراع بين القبائل ، وكم تمخض هذا الصراع عن بطولات أسطورية . وكان للعرب عقائد وأساطير شبيهةٌ بما عُرف عند غيرهم من الشعوب في فجر تاريخها . لكنّ هذا كله لم ينبثق عنه شعر ملحمي بالمعنى المتعارف عليه لهذه الكلمة . حقاً لقد عرف العرب الشعر الحماسيّ ، ذلك الذي كان الشاعر يتغنّى فيه بمفاخر قومه ، ويهجو خصومهم ، ويصف المعارك البطولية الّتي خاضتها أو كانت تخوضها قبيلته . لكنّ القصيدة العربية لم تكن قصصية ، كما أنّها لم تكن تمتدّ لأكثر من مائة وخمسين بيتاً إلا في القليل النادر .

ولقد كانت القصيدة العربية منذ نشأتها موحّدة القافية . وكان هذا يحول دون انطلاق الشاعر إلى نظم المطولات الّتي تبلغ آلاف الأبيات . وربما كان من الممكن أن نقول إنّ العرب لم يجدوا حاجة لتنويع القافية ، ذلك لأنّهم لم يشعروا بالحاجة إلى نظم الشعر الملحمي ، أو لأنّ حياتهم في الجاهلية لم تسمح بذلك . ولقد كان ظهور الإسلام إيذاناً بالقضاء على هذه العصبيّة القبلية ، وكذلك على حميّة الجاهلية . ولسنا ندعي أنّ العرب قد تخلّوا عن هذه العصبية أو نبذوا الحمية بمجرد اعتناقهم الإسلام ، فالواقع أنّ التنازع القبليّ قد استمر خلال العصر الأموي ، وأدّى في النهاية إلى القضاء على سلطان العرب ، واستبداد غيرهم من الشعوب بالأمر دونهم ، فظهر الفرس في أول الأمر ، وأصبحوا قوة موجّهة للأحداث ، ثم خلفهم الترك ، وجاء بعدهم المغول ، وهكذا .

كذلك لم تتمخّض الفتوحات الإسلامية عن ظهور شعر ملحميّ . فهذه الفتوحات الباهرة اتخذت طابعاً دينياً ، بعيداً عن الاعتداد بالقوة ، وكان هدفها المعلن هو نشر الإسلام ، وهداية الشعوب . ولذلك نستطيع أن نقول إنّ العصر الجاهلي وكذلك العصور الإسلامية الأولى لم تشهد ظهور شعر ملحميّ . ولم تعرف اللغة العربية الشعر الملحمي إلا في تلك الملاحم الشعبية الّتي ظهرت

في عصور متأخرة ، ولم تكن اللغة العربية الفصحى لغة لها .

على العكس من ذلك نجد الأدب الفارسي الإسلامي يشهد ظهور الشعر الملحمي بمختلف أنواعه ، وكذلك تظهر فيه فنون منوّعة من الشعر القصصي والتعليمي . لكنّ علينا – قبل أن نمضي في هذا البحث – أنْ نقف وقفة قصيرة عند طبيعة هذا الشعر ، وصلته بماضي الدولة الإيرانية .

إنّ الشعر الفارسي الإسلامي يُعدّ نقطة انطلاق جديدة لعبقرية الفرس وإبداعهم الأدبيّ ، فهذا الشعر لا يمثّل استمراراً لحركة شعريّة قديمة سبقت في ظهورها الفتح العربي .

لقد تحولت اللغة الفارسية من لغة تكتب بخط قديم معقّد ، إلى لغة تُكتب بالحروف العربية ، فكانت هذه خطوة كبيرة قرّبت بين العربية والفارسية . كذلك اتخذت الفارسية الإسلامية أوزان الشعر العربيّ أساساً لتطوير شعر جديد . حقّاً إنّ الفرس لم يتركوا هذه الأوزان على حرفيّتها ، بل عدّلوا فيها بما يلائم لغتهم ، لكنّ الأساس بقي عربياً ، ونظم الفرس في كل بحور الشعر العربي ، وإن فضّلوا بعضها على البعض الآخر . كذلك غيّروا عدد التفعيلات في البيت الواحد ، وبخاصّة في الأبحر الموحّدة التفعيلات مثل الكامل . فالبيت الفارسي من البحر الكامل يحتوي على ثماني تفعيلات ، بدلاً من الستة التي يحتويها البيت العربي في هذا البحر . على أنّ كثيراً من ناظمي القصائد الفارسية قد ساروا على النهج العربي . وهناك بحور بعينها فضلوها في نظم ملاحمهم المطولة مثل المتقارب والرمل واستخدموها في أوزانها العربية ، فالشاهنامه مثلاً منظومة في البحر المتقارب ، بدون تغيير في طبيعته ، وكذلك المثنوي لجلال الدين الرومي منظوم في بحر الرمل المكون من ست تفعيلات ، أي كما هو في العربية .

وتختلف اللغة الفارسية الإسلامية عن الفارسية القديمة أيضاً باحتوائها قدراً كبيراً من المفردات العربيّة . وربما بدأ إدخال هذه المفردات إلى اللغة الفارسية بصورة محدودة في أول الأمر ، فالنصوص الفارسية الأولى من الشعر الفارسي

تقل فيها الكلمات العربية ، وتعالج موضوعات لا تتصل اتصالاً وثيقاً بالحضارة الإسلامية . لكنّ الوقت يمضي فتزداد اللغة الفارسية الإسلامية اتصالاً بالحضارة الإسلامية في شتى جوانبها ، وتزداد بذلك اعتماداً على العربية في اقتباس المفردات المرتبطة بتلك الحضارة . ويتحول هذا الاقتباس من مجرد أمر تقتضيه الحاجة الملحّة إلى لون من الترف والغنى ، يجعل الفارسية تنعم بثروة واسعة من المفردات الفارسية والعربية ، فيستطيع الشاعر الفارسيّ المبدع أن يهرب من تكرار الألفاظ ، وأن ينوّع موسيقى شعره ، وذلك باستخدامه الكلمة الفارسية ونظيرتها العربية في البيت الواحد أو البيتين المتقاربين . ويكثر الاقتباس من العربية بصورة تجعل بعض النصوص تنطوي على مفردات عربية تضارع في عددها المفردات الفارسية .

ولقد أدى هذا التقارب بين اللغتين إلى تقارب في الفنون البلاغية المتبعة في كل منهما ، بل إلى تماثل في المصطلحات البلاغية المستخدمة في كتب البلاغة التي كُتبت بالعربية أو الفارسية . ومن البلاغيّين الفرس من استشهد بالشواهد العربية إلى جانب الشواهد الفارسية . ولا تزال اللغة العربية تحتل مكاناً مرموقاً في إيران ، فهي من اللغات المقررة في برامج التعليم الإيرانية ، ومفرداتها لا تزال تنتقل إلى الفارسيّة ، كما أنّ كبار الأدباء في إيران لا يترجمون النصوص العربية إذا استشهدوا بها في كتبهم ، على اعتبار أنّ هذه النصوص مما ينبغي على المثقّف الفارسي فهمُه بدون حاجة إلى الترجمة . كما أنّ بعض المراجع العلمية كُتِبَ باللغتين العربية والفارسية ، أي أنّ بعض موادها كُتبت بالعربية والبعض الآخر بالفارسية ، وأهم مثل لذلك كشاف اصطلاحات الفنون للتهانوي .

ولقد أصبحت اللغة الفارسية بمرور الوقت إحدى اللغات الأساسية للثقافة الإسلامية ، وعبّرت عن مختلف جوانب تلك الثقافة ، فشاركت اللغة العربية مشاركة فعّالة في التعبير عن تاريخ الإسلام والحضارة الإسلامية ، وكذلك في التعبير عن الفكر الإسلامي ، ونشر هذا الفكر في بقاع لم تستقرّ فيها اللغة العربية.

ولقد كان العالم الإيراني أوسع مدى من رقعة إيران في العصر الحديث ، إذ كان يمتد من حدود العراق غرباً إلى نهر الهندوس شرقاً . ومن البقاع التي كان يتضمنها هذا العالم الإيراني أقاليم من تركيا الحالية ، ثم إيران بحدودها الحالية وأفغانستان وبلوخستان ، وكذلك مناطق واسعة تقع الآن ضمن حدود الاتحاد السوفيتي . كل هذه المناطق كانت الفارسية منتشرة بها ، وكانت لغة الثقافة بين أهلها . هذا الى جانب انتشارها في مناطق من الهند .

وتنتشر في هذه المناطق الآن لغات إيرانية حديثة أهمها الفارسية الإسلامية ، لغة إيران المعاصرة ، وهي لغة بدأت آدابها في الظهور منذ القرن التاسع الميلادي . وإلى جانب اللغة الفارسية الإسلامية هناك لغة البشتو (وهي لغة تشارك الفارسية الانتشار في أفغانستان) ويرجع تاريخها الأدبي إلى القرن السادس عشر الميلادي . ثم هناك اللغة الكردية ويرجع تاريخها الأدبي إلى القرن الخامس عشر الميلادي ، وكذلك اللغة البلوخية . ويتكون أدبها من حكايات وأشعار جُمعت من أفواه المنشدين خلال الأعوام المائة الأخيرة . هذا إلى جانب اللغات الإسلامية الأخرى كالتركية والأردية .

مهما يكن من أمر فإنّ اللغة الفارسية الإسلامية هي أغنى هذه اللغات ، وأبعدها أثراً ، وأوسعها انتشاراً . وقد أثّرت تأثيراً عميقاً في نشأة الأدب التركي العثماني وتطوره ، وكذلك في نشأة الأدب الأرديّ ، الذي تطور في منطقة بغرب الهند قامت عليها پاكستان الغربية في العصر الحديث .

ونريد أن نقصر حديثنا هنا على الشعر القصصي والتعليمي في هذه اللغة ، متحدّثين بصورة عامة عن نشأة هذين الفنين ، وتطورهما .

الشعر في إيران القديمة :

هناك خلاف كبير حول طبيعة الشعر الذي عرفته إيران في تاريخها القديم . إنّ هذه الأمّة ذات الحضارة العريقة ، ظهرت على مسرح التاريخ في القرن السادس قبل الميلاد ، فحكمتها دولة قوية هي الدولة الأكمينية (٥٥٠ — ٣٣٠

ق . م) ، تلك التي اشتهر من ملوكها قورش وقمبيز ودارا ، وامتد نطاقها من حدود الهند إلى بحر إيجة ، وكذلك حكمتها الدولة الساسانية الشهيرة ، التي عرفها العرب في جاهليتهم وحاربوها وقضوا عليها بعد ظهور الإسلام ، واشتهر من ملوكها أكاسرة عظام مثل أردشير بن بابلك ، وسابور ذو الأكتاف وكسرى أنوشروان ، وقد حكمت هذه الدولة بين عامي ٢٢٦ ، ٦٥١ م .

وقد عُرفت لهؤلاء الفرس القدماء لغاتٌ متعددة هي اللغة الفارسية القديمة ، واللغة الأڤستية (لغة الأڤستا ، كتاب زردشت ، نبيّ الفرس القدماء) ، ثم اللغة الپهلوية لغة الدولة الساسانية ، وتُعرف بالفارسية الوسطى .

فأما اللغة الفارسية القديمة فهي لغة نقوش الدولةالأكمينية التي وُجدت مدوّنة على آثارها التي صان الزمن بعضها من الخراب ، ويرجع بعض هذه النقوش إلى عصر دارا الأكبر وهو من أعظم ملوك هذه الدولة . أما موضوعها فهو الحديث عن منجزات هذا الملك وسياسته في الحكم ، لكنّا لا نملك أي شعر بهذه اللغة .

أما اللغة الأڤستية ، فهي لغة الأجزاء القديمة من كتاب الأڤستا . وإذا بحثنا عن الشعر بتلك اللغة لم نجد سوى بعض الأناشيد الدينية ، وأقدمها تلك التي تُعرف بالگاثات Gathas ، وتنسب إلى زردشت نفسه . وإلى جانب الگاثات هناك قسم آخر من الأڤستا يتضمن أناشيد تعرف باليشتات Yashts ، وأوزانه أقل تطوراً من أوزان الگاثات ، برغم أنّ هذه ترجع إلى تاريخ أقدم[1] . هذه الأناشيد الأڤستية القديمة ترجع – على وجه التقريب – إلى القرن السابع قبل الميلاد ، وهو التاريخ الذي يُفترض أنّ زردشت قد ظهر فيه . وتُعتبر نصوص هذه الأناشيد من أغمض ما عُرف من آداب الأمم القديمة ، فكثير

---

(١) انظر بحثنا المنشور في مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة (المجلد التاسع والعشرون ، القسم الأول ، مايو ١٩٥٧ ، بعنوان :

The Development of Persian Narrative Poetry.

منها لا يُعرف له معنى واضح . ويقوم الوزن في هذه الأناشيد على عدد المقاطع . وهناك خمسة أوزان تختلف في عدد المقاطع التي يتضمنها كل وزن منها . وهذه الأوزان مختلفة كل الاختلاف عن أوزان الشعر الفارسي الإسلامي ، تلك التي اقتبست من الأوزان العربية .

وفي عام ٣٣٠ ق . م . غزا الإسكندر إيران . ولم يمض ثمانون عاماً على ذلك الغزو حتى قامت دولة پارثيا ، وبقيت قائمة حتى أوائل القرن الثالث الميلادي . ولم يكتشف الباحثون أيّ شعر يرجع إلى زمان تلك الدولة ، لكنّ الباحثين عثروا في السنوات الأخيرة على قطع من كتب حول الديانة المانوية[١] كتبها دعاة لهذه الديانة من أهل پارثيا .

فإذا انتقلنا إلى العصر الساساني الذي بدأ عام ٢٢٦ وجدنا أنّ لغة هـذا العصر هي الفارسية الوسطى وتُعرف باللغة الپهلوية . وقد احتفظت هذه اللغة الپهلوية بحياتها داخل إيران ، وبخاصة في مجتمعات الزردشتيّين لبضعة قرون بعد الفتح العربي ، وبقيت مؤلفات متعددة بهذه اللغة ، بعضها يتناول أساطير الفرس القدماء ، وبعضها يتناول تاريخهم ، والبعض يدور حول دياناتهم أو سيرهم وآدابهم . ومن هذه المؤلفات ما هو إيراني الأصل ، ومنها ما كان منقولاً عن أدب أجنبي ، وأهم ما يُذكر من ذلك النصّ الپهلوي لكتاب كليلة ودمنة الذي تُرجم عن الهندية في عصر أنوشروان . وهذا النصّ هو الذي اعتمد عليه ابن المقفع في ترجمته العربية للكتاب .

وقد خلا التراث الپهلوي من الشعر ، مما دعا الباحثين إلى افتراض أحد أمرين : إما أنّ هذه اللغة لم تشهد ظهور الشعراء أو أنّها كانت ذات تراث شعري لكنّها فقدت هذا التراث في غمرة الأحداث الجسام .

---

(١) توفي ماني صاحب الديانة التي عرفت باسمه عام ٢٢٧ م . وتقوم ديانته على المزج بين عناصر زردشتيه ومسيحية وبوذية . وتتضح في مذهبه ثنائية قائمة على الصراع بين الخير والشر ، ذلك الصراع الذي تتكافأ فيه القوتان ، ولا تغلب إحداها الأخرى . انظر : محمد كفافي : في أدب الفرس وحضارتهم ، (ص ٢٢١ – ٢٢٧) . دار النهضة العربية ، ١٩٧٠ .

وهناك إشارات في تاريخ الساسانيين إلى المغنّين الذين كانوا ينظمون الأغاني وينشدونها في قصور الأكاسرة ، وقد عرفنا أسماء بعض هؤلاء المغنين . ومن المفروض أن الغناء يقوم على الشعر . وظاهرةُ اختفاء الشعر من التراث البهلوي قد لفتت أنظار أدباء العرب القدامى . فالجاحظ في كتابه الحيوان ينبئنا بأنّ إيران القديمة لم تنظم الشعر [1] . وقد أيده في ذلك ابن قتيبة. وكذلك عبر بعض كتاب الفرس المسلمين عن هذا الرأي ذاته ، فشمس قيس الرازي صاحب كتاب المعجم في معايير أشعار العجم [2] ، ومحمد عوفي صاحب لباب الألباب [3] (في تراجم شعراء الفرس) ، ذكر أنّ الفرس القدماء لم ينظموا الشعر ، وأنّهم تعلموا فنّ الشعر حينما اتصلوا بالعرب . وقبل هذيْن المؤلفيْن ، ذكر فخر الدين أسعد الجرجاني الذي نظم قصة « ويس ورامين » عن أصل پهلوي غير موزون ولا مقفّى أنّ الفرس القدماء لم يحلفوا بفنّ الشعر [4] .

ومن جهة أخرى يؤكد لنا أبو هلال العسكري أنّ الفرس القدماء نظموا قدراً كبيراً من الشعر ، وأنّ هذا الشعر قد ضاع . لكنّ العسكريّ لا يخبرنا عن الأساس الذي استند إليه في افتراضه هذا .

إنّ الموقف بالنسبة لتراث إيران من الشعر قبل الإسلام يتلخص في رأيين متعارضين . أحدهما يفترض أنّ الفرس القدماء لم يحفلوا بالشعر . ويسند هذا الرأي أنّ الأدب البهلويّ خال من الشعر ، وأنّ من العسير افتراض أنّ شعر أمة بأكمله قد فُقد ، ولم يبقَ منه أثر حتى ولا أسماء الشعراء . وأما الرأي الثاني فيستبعد أن تكون أمة عظيمة ذات حضارة عريقة قد خلت من الشعر . وهذا أدبها القديم يشتمل على تلك المنظومات الدينية التي صيغت باللغة الأفستية

---

(١) الحيوان ، ج ١ ، ص ٣٦ .

(٢) المعجم ، ص ١٧٠ .

(٣) لباب الألباب ، ج ١ ، ص ٢٠ .

(٤) نشر هذه المنظومة مع ترجمة انجليزية لها أحد موظفي الحكومة الانجليزية في الهند ، ويدعى ليز Lees ، وطبعت في كلكتا عام ١٨٨٥ .

كما أنّها بعد الفتح العربي ظهر فيهـــا عدد كبير من الشعراء العباقرة الذين صاغوا أعمالاً تُعدّ من روائع التراث الأدبي في العالم، فكيف يمكن أن تكون قد أقفرت من الشعر إبان العصر الساساني . وبماذا كان المغنّون يتغنّون في بلاط الملوك ؟ وهل كان من الممكن أن يتذوق العرب شعراً بالپهلوية لو وُجد ، وهم الذين أهملوا تراث اليونان الأدبي إهمالاً كاملاً ، برغم احتفائهم بما سواه من تراث الحضارة والفكر عند اليونان ؟

ومهما يكن الأمر فسوف يقف البحث حائراً بين الإثبات والنفي ، ما دامت تعوزنا الأدلة والشواهد المادية . ومع ذلك فقد حاول مستشرق فرنسي معاصر يدعى بنڤنيست[1] أن يثبت أنّ بعض التّراث الپهلوي الذي بين أيدينا منظوم ، على أساس طريقة اقترحها في قراءة بعض ما وصلنا من نصوص باللغة الپهلوية .

وخلاصة القول أنّ الشعر الفارسي الإسلامي مدينٌ بصورة مباشرة للشعر العربي ، فالأوزان عربية ، والصياغة الفنية متأثرة إلى حدّ بعيد بفنّ الأداء في الشعر العربيّ . وهذه حقيقة شهد بها مؤرخو الأدب الفارسي القدماء . فصاحب المعجم في معايير أشعار العجم يطبّق دراساته على الفارسية والعربية من غير تفريق بين اللغتين . ونظامي العروضي السمرقندي صاحب المقالات الأربع[2] يؤكّد أهمية العناية بدراسة شعراء العرب وكتّابهم ، بوصفها وسيلة لإجادة الإنشاء بالفارسية . وهكذا فعل رشيد الدين الوطواط صاحب « حدائق السحر في دقائق الشعر » الذي أكّد أنّ كل شعراء الإسلام عيالٌ على المتنبّي في علمه وحذقه وقوة تعبيره . وعلى الوجه ذاته يذكر دولتشاه صاحب « تذكرت الشعراء »

---

(١) Beveniste

(٢) يرجع تاريخ تأليفها إلى منتصف القرن السادس الهجري .

فضل العرب على الفرس في تعليمهم بلاغة القول ، وكيف أنّ العرب هم أساتذة البلاغة[1] .

نشأة الشعر القصصي في اللغة الفارسية الإسلامية :

إذا كان الفرس قد قبسوا من العربية فنّ الشعر ، فهم لم يقفوا جامدين عند الجانب الغنائي الذي اقتصر عليه العرب في القرون الوسطى . إنّ القصيدة العربية الجاهلية قد شهدت تطوراً في طبيعتها وتكوينها ، لكنّ العرب لم يقوموا بابتداع أنواع أدبية جديدة كالشعر القصصي أو التمثيلي . وربما قامت محاولة مبكرة لتطويع الشعر العربي للقصة ، قام بها أحد الشعراء ، وهو أبان بن عبد الحميد اللاحقي (المتوفى عام ٢٠٠ هـ) . يقول ابن النديم : « واختصّ ... بنقل الكتب المنثورة إلى الشعر المزدوج ، فمما نقل كليله ودمنه ، كتاب سيرة أردشير ، كتاب سيرة أنوشروان ، كتاب بلوهر وبردانيه ، كتاب رسائل (؟) ، كتاب حلم الهند »[2] .

ويذكره ابنُ النديم في موضع آخر بقوله : « أبان بن عبد الحميد بن لاحق بن عفير شاعر مكثر ، وأكثر شعره مزدوج ومُسَمّط ، وقد نقل من كتب الفرس وغيرها ما أنا ذاكره : كتاب كليله ودمنه ، كتاب الزهر وبرداسف ، كتاب السندباد ، كتاب مزدك ، كتاب الصيام والاعتكاف »[3] .

في الكلام الذي ذكره ابن النديم حقيقتان مهمّتان يجب التنبّه إليهما ، أولاهما أنّ أبان قد استخدم الشعر « المزدوج » في النظم ، وثانيتهما أنّه اهتم بنظم المطوّلات القصصية . فأما استخدامه للشعر المزدوج فهو اكتشاف للطريقة

---

(١) انظر أقوال هؤلاء المؤلفين في بحثنا الذي سبقت الإشارة إليه . (مجلة كلية الآداب ، المجلد ٢٩ ، القسم الأول ، مايو ١٩٥٧) .

(٢) الفهرست ، جـ ١ ، ص ١١٩ . الطبعة الأوروبية .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٦٣ .

التي اهتدى إليها الفرس فيما بعد ، حينما استخدموا هذا النوع من الشعر في نظم قصصهم . ويطلق الفرس عليه مصطلحاً خاصاً بهم هو « المثنوي » . واذا نظرنا إلى أنواع القصص التي نظمها أبان نجد فيها ما هو ذو طبيعة ملحمية مثل سيرة أردشير ، وسيرة أنوشروان ، ومنه ما هو ذو طبيعة تعليمية أخلاقية مثل كتاب كليله ودمنه ، وكتاب حلم الهند . وربما كان منه ما هو ذو طبيعة قصصية روائية ، تدور حول الرحلات العجيبة أو الحبّ ، مثل كتاب السندباد ، وكتاب بلوهر وبردانيه ، وهكذا . فهذه الكتب المنسوبة إلى أبان ، والتي وُصف ـ لنظمه لها ـ بأنّه شاعر مكثر ، تدلّ دلالة واضحة على أنّ الشعر القصصي وجد سبيله إلى اللغة العربية قبل ظهور الأدب الفارسيّ الإسلاميّ . ومما يؤسف له أنّ هذه الأعمال مفقودة ، ولم يبقَ لنا منها سوى أبيات تُروى من منظومته كليله ودمنه ، تكشف عن سلاسة التعبير في شعر أبان ، وملاءمته للأداء القصصي . لكنّا لا نشهد استمراراً لهذا اللون من الشعر بعد أبان . هناك محاولات لنظم بعض وقائع التاريخ ، نشهد مثالاً لها عند ابن المعتز ، وآخر عند ابن ربه صاحب العقد الفريد.

يقول ابن المعتزّ (٢٤٩ ـ ٢٩٦ هـ) في مقدمة قصيدته المطولة :

هذا كتاب سير الإمـــام مهذّباً من جـــوهر الكلام
أعني أبا العباس خير الخلق للمُلْك قول عالم بالحق

وأبو العباس الذي يعنيـــه ابن المعتز هو الخليفـــة أبو العباس المعتضد (٢٧٩ ـ ٢٨٩ هـ) . ولقد رُدّ للخلافة بعض هيبتها في عصره .

تدور هذه القصيدة ـ بصورة عامة ـ حول مفاسد الحكم والثورات ، وتذكر أحداث العصر ورجاله ، لكنّها بعيدة كل البعد عن تصوير شخصية الخليفة أو إبراز أية ملامح لتلك الشخصية ، إنّها أرجوزة من الشعر السياسي . والفرق بينها وبين قصائد الشعر السياسي أنّها صيغت في بحر الرجز وجرت على طريقة الشعر المزدوج ، وتجاوزت في طولهـــا ما تعودناه في غيرها من القصائد ، فهي لا تُعدّ من الشعر القصصي إلا بكثير من التجوّز ، كما أنّ قيمتها الأدبية محدودة.

من أمثلة ما جاء في هذه القصيدة هجاؤه للقرامطة ، حيث يقول :

وشرعوا شرائع الفســاد   وأهلكوا إهلاك قوم عـــاد
كانوا يقولون إذا قُتلنــا   صبراً على ملّتنا رجعنا
من بعد أيام إلى أهلينــا   فقبّح الرحمن هــذا الدينا

ويهجو الكوفة بقوله :

واستمع الآن حديث الكوفه   مدينــة بعينها معــروفه
كثيرة الأديان والأئمــه   وهمّها تشتيت أمر الأمــه
مصنوعة بكفــر بخت نصر   وكفر نمرود إمام الكفــر

أما ابن عبد ربه (٢٤٦ - ٣٢٧ هـ) فقد نظم أرجوزة في مغازي عبد الرحمن الناصر ، ذكر فيهــا أحداث عصره بطريقة الحوليات حتى عام ٣٢٢ هـ ، وتبلغ هذه الأرجوزة نحو ٤٣٥ بيتاً ، ويتبع في قافيتها طريقة الشعر المزدوج . ولا يمكننا أن نعد هذه الأرجوزة من روائع الشعر ، فهي لا تعدو أن تكون نظماً لأحداث التاريخ ، ممزوجة ببعض المديح للخليفة الذي تدور حوله الأرجوزة . يقول « في أول غزاة غزاها أمير المؤمنين عبد الرحمن بن محمد » :

وافتتح الحصون حصنا حصنا   وأوسع الناس جميعــا أمنا
ولم يزل حتى انتحى جيّانا   فلم يدع بأرضها شــيطانا
فأصبح الناس جميعاً أمّــهْ   قد عقد الإلّ لهم والذمــهْ
ثم انتحى من فوره إلبيره[1]   وهي بكل آفــة مشهوره
فداسها بخيله ورجله   حتى توطا خدّها بنعله
ولم يدع من جنّها مَريدا   بها ولا مــن إنسها عنيــدا

خلاصة القول أننا لا نجد في مثل هذه الأعمال تراثاً قصصياً ، يمكن أن يعتبر

---

(١) إلبيره اسم كورة كبيرة من الأندلس .

استمراراً لذلك الذي بدأه أبان بن عبد الحميد اللاحقي . كما أنّ من الملحوظ أنّ العرب لم ينظموا المزدوج إلا في بحر الرجز ، في حين أنّ الفرس قد نظموا بلغتهم الفارسية الإسلامية المزدوج في كثير من بحور الشعر العربي .

ويقف كتاب « الصادح والباغم » للشريف ابن الهبّارية المتوفى في أوائل القرن السادس الهجري عملاً فريداً في تاريخ الشعر العربي إبّان القرون الوسطى . وقد كان ابن الهبّارية شاعراً مكثراً ، يذكر ابن خلكان في ترجمته له أنّ شعره يملأ أربع مجلدات . وكتاب الصادح والباغم منظومة في ألفي بيت ، نظمها الشاعر – على ما يقول – في عشر سنوات . وتنهج هذه المنظومة في القسم الأول منها نهج كليله ودمنه ، حيث يستخدم الشاعر قصص الحيوان في الحكمة والوعظ ، لكنّ الرمز بالحيوان ضعيف ، وتكاد الحيوانات تكون مجرد أسماء ترمز إلى البشر في شعر تعليمي صريح . والقصص فيها متداخل على طريقة كليله ودمنه ، وبعضه يدور حول أفراد من الجنس البشري . وفي القسم الثاني من الكتاب تتحول المنظومة إلى شعر تعليمي صريح ، يخلو من القصص ويهتم بتصوير السلوك الإنساني. وقد قسّم الشاعر كتابه إلى أبواب ، اختتمها بباب أسماه « باب الأدب » ، تحدّث فيه عن غرور الدنيا ، وصحبة السلطان ، وواجبات السلطان ، وعلوّ الهمة ، وطلب المعالي ، ومضار التجارب ، وهموم الدنيا وغمومها ، واجتناب الجهال ، ومنفعة التجارب ، ومداراة الناس ، وعيوب أعوان السلطان وتولية المناصب ، واجتناب الظلم وإجراء العدل مع الرعية ، ومجانبة السلطان وحبّ الاختلاء ، واجتناب الأشرار ، والصبر ، وذم الرجال ، وخصال المرأة الصالحة ، وخصال المرأة السيّئة ، والتوقّي من كلام الناس ، وشروط الصحبة ، والصبر والقناعة ، وشرف السلطنة وجلالها ، ونصب العمال ، والسخاء والكرم ، وهكذا . وهناك مجموعات من الحكم صيغت بأساليب معينة ، كأن تبدأ « بلا الناهية » ، أو « ليس » أو « ما النافية وكلّ » . وقد عدل في القسم الثاني من الكتاب عن الرجز المسدس إلى مجزوء الرجز . من أمثلة حكمه قوله :

ما كل قول يُسمع — ما كل نصــح ينجع
ما كل عذر يُقبل — ما كــل ذلّ يُحمل
ما كلّ ظنّ يصدق — ما كلّ غرس يورق
ما كلّ ماء يغــرق — ما كلّ نــار تحرق
ما كلّ غــيم يمطر — ما كلّ غصن يثمــر
ما كلّ ســعي ينجح — ما كلّ زنــد يقدح
ما كلّ وال يعــدل — ما كلّ داء يقتــل
ما كلّ ماء يُشرب — ما كل ظهر يُركب
ما كلّ جــان يُعذر — ما كــلّ ذنب يُغفر
ما كل سيف يقطــع — ما كل جهد ينفع
ما كــل جدّ يسعد — ما كــل ساع يفسد
ما كــل سهم ينفذ — ما كــل كيد ينقــذ
ما كل حصن يمتنــع — ما كــل حبل ينقطع

يصف ابن خلّكان هذا العمل بقوله : « ومن غرائب نظمه كتاب الصادح والباغم ، نظمه على أسلوب كليله ودمنه ، وهي أراجيز ، وعددبيوته ألفا بيت نظمها في عشر سنين ، وقد أجاد فيه كل الإجادة » .

هذا العمل الفريد متأثر بالأدب الفارسي بصورة عامة إلى جانب تأثره بكليله ودمنه فابن الهبّارية كان يعيش في كنف الوزير الكبير نظام الملك الطوسي وزير السلطان السلجوقي ألب أرسلان وابنه السلطان ملك شاه . وقد امتاز العصر السلجوقي في الأدب الفارسي بنظم المطولات القصصية والتعليمية فلا بدّ أنّ هذا الشاعر تأثّر بالبيئة الثقافية التي عاش فيها .

وهكذا نرى أنّ الشعر العربي لم تكن له القيادة في الفنون القصصية أو التعليمية ، بل كانت تلك للشعر الفارسي . لقد آثر العرب القصة المنثورة على المنظومة ، فانصرفوا عن الشعر القصصي ودأبوا على تعلّقهم بفنّ القصيدة الغنائية ،

مؤثرين إياه على ما عداه . وقد تنبه الناقد العربي ابن الأثير لامتياز الشعر الفارسي بنظم المطولات القصصية .

يقول في خاتمة كتابه « المثل السائر » : إنّ الشاعر العربي « إذا أراد أن يشرح أموراً متعددة ذوات معان مختلفة في شعره ، واحتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائتي بيت أو ثلاثمائة أو أكثر من ذلك ، فإنّه لا يجيد في الجميع ، ولا في الكثير منه ، بل يجيد في جزء قليل ، والكثير من ذلك رديء غير مَرْضيّ ......

وعلى هذا فإنّي وجدت العجم يفضلون العرب في هذه النكتة المشار إليها ، فإنّ شاعرهم يذكر كتاباً مصنفاً من أوله إلى آخره شعراً ، وهو شرح قصص وأحوال ، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم ، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف بشاه نامه ، وهو ستون ألف بيت من الشعر ، يشتمل على تاريخ الفرس ... وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها ، وتشعب فنونها وأغراضها ، وعلى أنّ لغة العجم بالنسبة إليها كقطرة من بحر » .

إنّ الشعر القصصي في آداب الشعوب الإسلامية قد ازدهر على يد الفرس وتنوعت فنونه . ولقد كان المثنوي هو الشكل الأدبي الذي صاغ فيه الفرس ملاحمهم ورواياتهم ومطولاتهم الأدبية والتعليمية . وكلمة « مثنوي » لا تعني أكثر من كلمة « مزدوج » ، فكل ما يمتاز به هذا الشكل الأدبي أنّه متعدّد القوافي ، بمعنى أنّ كلّ بيت من أبيات المنظومة يستقلّ بقافية تقوم بين شطريه . وبتخلّص الشعراء من القافية الموحدة التي تعوق الاسترسال في النظم استطاعوا نظم القصص والملاحم التي بلغ بعضها ألوفاً متعدّدة من الأبيات . ولا يقتصر النظم في المثنوي على بحر واحد بعينه ، بل هناك عدة أبحر استُخدمت في نظم المثنوي ، ولكن لم تكن بينها البحور الطويلة كالبسيط والطويل . وتجلّت ملاءمة المتقارب والرمل والوافر لهذا اللون من النظم .

وإلى جانب تعدّد القوافي طوّر الفرس ألواناً من فنون الأداء تلائم الفنّ

القصصي . فمن هذه الألوان « فنّ الحوار » ، وهو من ضرورات الشعر القصصي ، حين يصف الشاعر المواقف التي يلتقي فيها أبطال قصصه ، ويتبادلون الحوار الممتع ، الذي يضفي على الوصف القصصي لوناً من الواقعية ، وينوّع أساليب الشاعر في التعبير عن وقائع قصصه . وتطور عندهم لون من الشعر يعرف بشعر « المناظرة » ، ويقوم على الجدل بين ندّين يتفاخران ، ويظهر كل منهما تفوقه على خصمه . وقد كان أسدي الطوسي (من شعراء القرن الخامس الهجري) أول شاعر يتفوق في هذا اللون من الشعر ، ومن أشهر قصائده مناظرة « الليل والنهار » .

ولقد بدأ انتاج الشعر القصصي منذ وقت مبكر في تاريخ الأدب الفارسي . لقد نُسب إلى أول الشعراء الكبار وهو أبو جعفر الرودكي نظم هذا اللون من الشعر ، إذ أنه قد ذُكر من بين أعماله نظم كتاب كليله ودمنه . وكانت نشأة الشعر القصصي مقترنة ببعث القومية الفارسية ، وهي الدافع الأول لإحياء الأدب الفارسي ، لكنْ في صورته الإسلامية .

إنّ اللغة الفارسية الوسطى عاشت بين الفرس من أتباع زردشت ثلاثة قرون بعد الفتح الاسلامي ، فهنالك مؤلفات متعدّدة باللغة البهلوية يرجع تاريخها إلى القرن الثاني أو الثالث الهجريّين . لكنّ هذه اللغة التي اقتصر انتشارها على أتباع الدين الزردشتي تحولت بالتدريج إلى لغة إسلامية هي الفارسية الحديثة ، تلك التي ارتضاها الفرس المسلمون ، وجعلوها لغة لهم في ظل دينهم الجديد ، وحضارتهم الإسلامية الصاعدة . ولقد ظهرت في إيران منذ أوائل القرن الثالث الهجري دويلات فارسية مستقلة ، بدأت بالامارة الطاهرية [١] التي أنشأها طاهر ابن الحسين قائد المأمون . وأنشأ الصفاريون دولة عاشت من ٢٥٤ إلى ٢٩٦ هـ . وظهرت الدولة السامانية التي امتدّ حُكمها إلى إقليم ما وراء النهر وأقاليم من

---

(١) دامت هذه الإمارة من عام ٢٠٥ إلى ٢٥٩ هـ . وكان مقرها خراسان .

ايران ، وعاشت من عام ٢٦١ ـ ٣٨٩ هـ . وكانت هذه الدولة بعيدة عن مركز الخلافة ، كما أنّها أضفت على نفسها طابعاً فارسياً إذ انتسبت إلى الملك الساساني بهرام گور . ويذكر كتاب التراجم من الفرس أنّ هذه الدولة قد عاش في ظلها ثلاثون من شعراء الفرس . والواقع أنّ هذه الدولة قد اتخذت لنفسها طابعاً فارسياً ، واهتمت بتشجيع التأليف بالفارسية ، وكذلك بإحياء الأدب الفارسي ، وساعدها على ذلك قيامها في مناطق بعيدة عن مراكز الثقافة العربية . على العكس من ذلك كانت دولة بني بويه ، التي قامت على مقربة من العراق ثم ما لبثت أن بسطت حكمها على العراق ذاته ، فهذه الدولة لم تخرج من نطاق الأدب العربي والثقافة العربية .

على أية حال ، لقد كانت الدولة السامانية ، حاكمة الأقاليم النائية من إيران وما وراء النهر ، هي التي تمثّلت فيها القومية الفارسية بصورة واضحة ، بعد أن قامت هذه القومية بأدوارها المعروفة في حركة الشعوبية ، ثم قيام الدولة العباسية ، ثم الانتصار للمأمون على الأمين . ونرى أثرها واضحاً في الأدب الفارسي واللغة الفارسية بوجه عام .

ففي ظل هذه الدولة عاش أول شاعر فارسي كبير وهو الرودكي ، كما عاش الكثير من شعراء الفرس . وفي ظلها بدأ نظم ملاحم الفرس ، إذ أمر الأمير نوح بن منصور الساماني (٣٦٥ ـ ٣٨٧) الشاعر أبا منصور الدقيقي (ت حوالي ٣٧٠) بنظم تاريخ الفرس وقصصهم البطولي ، فشرع في ذلك ، وأكمل نحو ألف بيت في سيرة الملك گشتاسپ ، وظهور زردشت . ومن الطريف أيضاً أنّه قد ظهر في ظل هذه الدولة لون آخر من الشعر القصصي المطوّل ، فقد نظم أبو المؤيد البلخي قصة يوسف وزليخا ، فكان ذلك إيذاناً بظهور هذا اللون من الروايات المنظومة ، الذي يشبه القصص الرومانسية المنظومة في آداب الغرب إبان القرون الوسطى . ولم يتوقف تشجيع السامانيين للأدب الفارسي عند حدّ الشعر ، بل تُرجمت لهم الكتب إلى الفارسية ، وأول ما تُرجم لهم تاريخ الطبري وتفسيره . وإلى جانب ذلك شجعوا التأليف بالفارسية ، فكتب لهم أبو منصور الهروي كتاباً في الطبّ .

وخلاصة القول أنّ هذا العصر شهد ظهور الشعر القصصي في مختلف صوره ، الملحميّ منها وقصص الحبّ ، وكذلك الشعر التعليميّ الأخلاقيّ . وتمثّل الشعر الملحمي محاولة الدقيقي ، وقصص الحبّ محاولة أبي المؤيد البلخي نظم قصة يوسف وزليخا ، أما الأخلاقي التعليمي فيتمثّل في نظم الرودكي قصص كليله ودمنه . وعلى الرغم من أنّ قصة يوسف وزليخا للبلخي قد ُفقدت ، فإنّ عدداً من الشعراء عاد إلى نظمها، ومن هؤلاء الفردوسي ، صاحب الشاهنامه ، وعبد الرحمن الجامي . أما الشعر الملحمي فإنّ محاولة الدقيقي التي لم تتم ، سرعان ما أُتيح لها الشاعر العظيم أبو القاسم الفردوسي الذي بـــدع أكبر عمل ملحمي في آداب الشعوب الإسلامية ، وإنْ كان هذا العمل أرجع إلى أصول إيرانية سابقة على ظهور الإسلام .



الفصل الثاني عشر

الشعر القصصي في آداب الشعوب الاسلامية

- ٢ -

الملاحم الفارسية

للفرس قصص وأساطير ترجع إلى عصور قديمة. وربما كان أول كتاب يضمّ أطرافاً من أساطير الفرس القدماء هو كتابهم الديني الأڤستا أو الأبستاق[١]، فهذا الكتاب يذكر الملوك محاطين بأساطير دينية، ربما شاركهم الهنود في رواية بعضها، وإنْ اختلفت صور الروايات. ويُعزى هذا التشابه في الأساطير إلى أنّ أصلاً آرياً قديماً جمع بين الإيرانيّين والهنود، فلما افترق هذا الفرعان، حفظ كل منهما بعض ما توارثه من الأساطير القديمة. فالأڤستا إذَنْ هي المجال الأول للبحث في أساطير الفرس القدماء. لكنّ الأڤستا – في وضعها الحالي – لا تمثّل إلا صورة مختلفة أكبر الاختلاف عما يُفترض أنّها كانت عليه، قبل أن تمرّ بإيران الأحداثُ الجسام، التي دهمتها عَبْر تاريخها الطويل. فمن المعروف أنّ كتاب الفرس المقدّس قد أُحرق حين استولى الإسكندر على

(١) ينسب هذا الكتاب إلى زردشت نبي الفرس الذي يرجح المؤرخون ظهوره في القرن السابع قبل الميلاد.

عاصمة الفرس القديمة پيرسيپوليس[1] ، والقدر الذي بقي كُتبت له شروح ، واختلطت هذه الشروح بالأصل ، فأصبح الكتاب مُكوَّناً من نصوص تتفاوت في تاريخها وطبيعتها اللغوية . ومهما قام من شكّ حول مسؤولية الإسكندر عن إحراق كتاب الفرس ، فالزمن بغيـِره وأحداثه كفيلٌ بمثل ما حدث لهذا الكتاب . وكم من كتب ظهرت في العالم القديم كانت موضع تقدير أهـــل زمانهـــا فلم نعد نعلم عنها سوى أسمائها .

وقد أُلـّفت باللغة الپهلوية (الفارسية الوسطى) مؤلفات تدور حول عقائد الزردشتية ، وحول أساطير الفرس ، فهناك كتابات بتلك اللغة ردّدت بعض سير الأبطال الإيرانيين القدامى . وربما نُقل بعض هذا التراث القصصيّ والتاريخيّ عن أصول مكتوبة ، فقد كان من العادات المتبعة تسجيل حوليات الملوك ، وهو تقليدٌ اتبع في إيران منذ زمن مبكـّر في تاريخها[2] . وقد استطاع مؤلفٌ غير معروف أن يؤلـّف من هذا التراث القصصي والتاريخي — قرب نهاية العصر الساساني — كتاباً دعاه « خداي نامك » . وقد ذكر ابن النديم أنّ ابن المقفع نقل هذا الكتاب إلى العربية[3] . هذا الكتاب الپهلوي المفقود يُفترض أنه الأصل لكثير من المادة الأسطورية والتاريخية التي عرفها المسلمون عن الفرس القدماء .

ولقد بقيت بعض قصص الشاهنامه في أعمال مستقلة باللغة الپهلوية ، منها « كارنامك أردشير » ، وتروي بأسلوب بطولي قصة هذا الملك الذي أقام

---

(١) تعرف هذه المدينة باسم فارسي هو اصطخر .

(٢) عبد الوهاب عزام : مدخل الشاهنامه ، ص ٢٩ .

(٣) الفهرست ، ج ١ ، ص ١١٨ . ويذكر حمزة الأصفهاني ، صاحب « تاريخ سني ملوك الأرض والأنبياء » أنه رأى ثماني نسخ لسير ملوك الفرس ، بقلم نقلة مختلفين ، منهم ابن المقفع ، ومحمد بن الجهم البرمكي ، وغيرهما . وقد وصف هذه النسخ بأنها كانت مختلفة ، ولم يكن يتفق منها نصان . ويشير هذا إلى اختلاف المصادر التي نقل عنها المترجمون ، وكذلك إلى اختلاف النقلة في فهم النصوص .

الدولة الساسانية . ويرجع زمان تأليف هذه القصة إلى أواخر القرن السادس الميلادي . ومن القصص التي ترجع إلى القرن السادس « ياتكار زريران » أو « أياتكار زريران » وهي قصة تروي مصرع زرير ، والثأر له . وفي القصة البهلوية تفصيلات لا نلقاها في الصورة التي رواها بها الفردوسي .

ولقد بدأت أساطير الفرس تصل إلى الجزيرة العربية منذ العصر الجاهلي ؛ ذلك لأنّ الجوار بين الفرس والعرب كان مصدراً للتأثير والتأثر ، قبل ظهور الإسلام . جاء في سيرة ابن هشام أنّ النضر بن الحارث كان قد قدم الحيرة ، وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس ، وأحاديث رستم واسفنديار ، فكان إذا جلس رسول الله مجلساً خلفه في مجلسه . ثم قال : أنا والله يا معشر قريش أحسن حديثاً منه ، فهلمّ إليّ فأنا أحدثكم أحسن من حديثه . ثم يحدثهم عن ملوك فارس ، ورستم وإسفنديار[1] .

إنّ إمارة الحيرة كانت ذات أثر واضح في نقل ثقافة الفرس إلى العرب . ولقد أدى الفتح الإسلامي لإيران إلى اتصال واسع ووثيق بين الفرس والعرب . وبلغ هذا الاتصال أوجه بعد قيام الدولة العباسية ، ففي ظلّ هذه الدولة بدأ التراث الفارسي يجد طريقه بغزارة إلى العرب . وقد وصل إليهم — على ما يبدو — من مصادر متعددة . فلقد أوضح المؤلفون الذين اطلعوا على « سير ملوك الفرس » كيف كانت نصوص هذه الكتب يختلف بعضها عن البعض الآخر .

ونحن إذا قارنا ما ورد عن الملوك الأسطوريين القدامى في تاريخ الطبري وما ورد عنهم في الشاهنامه ندرك أنّ المسلمين أخذوا هذه الأخبار عن مصادر مختلفة ، لكنّها في جوهرها متقاربة . وسنذكر هنا ما جاء في الطبري عن ثاني ملوك الفرس الأسطوريين أوشهنج ، ثم نوازنه بما جاء عنه في الشاهنامه .

---

(١) عبد الوهاب عزام : حاشية ص ٥٤ ، الشاهنامه ، ج ١ .

قال الطبري : « حُدّثت عن هشام بن محمد بن السائب أنّه هو أول من قطع الشجر وبنى البناء ، وأول من استخرج المعادن ، وفطّن الناس لها ، وأمر أهل زمانه باتخاذ المساجد ، وبنى مدينتين كانتا أول ما بني على ظهر الأرض من المدائن ، وهما مدينة بابل التي بسواد الكوفة ، ومدينة السوس . وكان ملكه أربعين سنة .

وأما غيره فإنّه قال : هو أول من استنبط الحديد في ملكه ، فاتخذ منه الأدوات للصناعات ، وقدّر المياه في مواضع المنافع ، وحضّ الناس على الحراثة والزراعة والحصاد ، واعتمال الأعمال ، وأمر بقتل السباع الضارية ، واتخاذ الملابس من جلودها والمفارش ، وبذبح البقر والغنم والوحش والأكل من لحومها ، وأنّ ملكه كان أربعين سنة ، وأنّه بنى مدينة الريّ . قالوا : وهي أول مدينة بنيت بعد مدينة جيومرت التي كان يسكنها بدُنباوند من طبرستان .

وقالت الفرس : إنّ أوشهنج هذا وُلد ملكاً ، وكان فاضلاً محموداً في سيرته ، وسياسة رعيته . وذكروا أنّه أول من وضع الأحكام والحدود ، وكان مُلقّباً بذلك ، يُدعى فيشداد ، ومعناه بالفارسية أول من حكم بالعدل وذلك أن « فيش » معناه أوّل وأنّ « داد » عدل وقضاء . وذكروا أنّه نزل الهند ، وتنقّل في البلاد ، فلما استقام أمره واستوثق له الملك عقد على رأسه تاجاً ، وخطب خطبة ، فقال في خطبته : إنّه ورث الملك عن جدّه جيومرت ، وإنّه عذاب ونقمة على مرَدَة الإنس والشياطين . وذكروا أنّه قهر إبليس وجنوده ، ومنعهم الاختلاط بالناس ، وكتب عليهم كتاباً في طرس أبيض ، أخذ عليهم فيه المواثيق ألا يعرضوا لأحد من الإنس ، وتوعّدهم على ذلك ، وقتل مردتهم ، وجماعة من الغيلان ، فهربوا من خوفه إلى المفاوز والجبال والأودية ، وأنّه ملك الأقاليم كلها ... وذكروا أنّ إبليس وجنوده فرحوا بموت أوشهنج ، وذلك أنّهم دخلوا بموته مساكن بني آدم ، ونزلوا من الجبال والأودية[1] » .

---

(١) الطبري : تاريخ ، ج ١ ، ص ١٦٨ — ١٦٩ . طبعة دار المعارف ، مصر .

أما الفردوسي فقد جاءت قصة أوشهنج في روايته على النحو التالي :
« ثم ملك أوشهنج وتسنّم سرير المملكة ، تبهر من أسرَّة وجهه علامات الشهامة والصرامة ، وآثار المهابة والجلالة . وكان ذا رأي رصين ، وعقل رزين . وهو أول من استخرج النار والحديد من الحجر . وكان سبب إخراجه النار أنه رأى يوماً في بعض مخارم الجبال حيّة تتوقد حدقته في محجره كجذوة نار تشتعل في غار ، ويتنفس فيكاد يذيب أفلاذ الحرّة الرجلاء بأنفاسه، وكأنّه ينفخ عن كير ، ويحرق الأرم عن تحرّق وزفير ، فأخذ حجراً فرماه به فأخطأه ، ووقع الحجر على أنف الجبل ، فتشعشع منه شعلة نار أعجبته ، فأفلت الحية ، وظهر هذا السرّ اللطيف ، المودع في صميم تلك الصخرة الصماء . فخرّ لله تعالى ساجداً يشكره على ما وهب له من تلك النعمة ، وحباه من تلك الكرامة، فاتخذ النار قبلة ، وذلك مبدأ تعظيم النار عند الفرس . وقال : هذه لطيفة إلهيّة ، وأنوار روحانية ، فلا بد من تعظيم شأنها وتفخيم قدرها . فلما جنّه الليل أمر فأُشعلت نار ملأت طلاع الأرض بالأشعة ، حتى خيّلت للألحاظ أن الشمس غير غاربة ، وأنّ أنوار النهار الساطع غير غائبة ... ثم إنّه اتخذ آلات الحديد من الفوس والمناشير وغيرها ، وأخذ في شق الجداول إلى الصحارى ، وبذر البذور فيها ، وتنميتها بالمياه ، فسهّل الله تعالى له ذلك ، حتى حدّ الحدود ، ونثر الحبوب ، وزرع الزروع ، وأقام بالخلق على طريق لا حب للمعايش واكتساب الأقوات . واتخذ من جميع البهائم كل نوع يصلح للعمل من البقر والحمير وغيرهما . وسخرها الله له فاستعمل كل جنس فيما يصلح له . واستلان جلود الثعالب والسنجاب والقاقم والسمور . فلم يزل يشتغل بالاصطياد منها ، ويأمر بسلخ جلودها للملابس والمفارش ، فانعمر في عهده العالم ، واستراحت الخلائق بميامن عدله في ظلّ الأمن والأمان ، وخفض العيش وطيب الزمان . فلما بلغ غاية الكمال حان له حين الارتحال ... فمات حميد الأثر ، مرضيّ السير ، وكانت مدة ملكه أربعين سنة »[1] .

---

(١) الشاهنامه (الترجمة العربية) ، جـ ١ ، ص ١٧ ، ١٨ .

نلحظ في النصين خلافات في تفصيلات قصة هذا الملك الأسطوري . كما نلحظ الفارق الواضح بين أسلوب الطبري المؤرخ، والفردوسي الشاعر الملحمي برغم أننا لا نقرأ سوى ترجمة للأصل الفارسي .

وخلاصة القول أنّ الفردوسي — حين شرع ينظم أساطير الفرس وتاريخهم — وجد مادة موروثة عن العصر الساساني، وكانت هذه المادة معروفة في صور متعددة للمسلمين ، منذ بدأ اتصالهم بتراث الفرس الأدبي . على أساس علمي ، في منتصف القرن الثاني للهجرة . وهناك أبحاث متعددة حول النصّ الذي اتخذه الفردوسي أساساً لمنظومته . متى جُمع ، ومن الذي جمعه ، وهل كان بالپهلوية أم كان بالفارسية الإسلامية، وكل هذه موضوعات كثر الكلام حولها . ولسنا بحاجة إليها هنا في حديثنا عن الشاهنامه.

إنّ أبا القاسم الفردوسي ، الشاعر العبقري الذي نظم الشاهنامه تحيط بحياته الأساطير . بصورة تجعلنا بعيدين عن الإلمام بتفصيلات كثيرة عنه ، وكيف استطاع أن يحقّق هذا العمل ، وتحت أيّ الظروف كان يعمل . لكنّنا نعرف وقائع مهمّة، منها أنّه أكمل نظم الشاهنامه في أواخر القرن الرابع الهجري ، وأنه قدمها إلى سلطان تركي مشهور هو السلطان محمود الغزنويّ ، وأنّه لم يظفر من هذا السلطان بمكافأة ترضيه ، بل إنّ روايات مختلفة تشير إلى أنّ السلطان غضب عليه بعض الوقت ، فتنقل بين البلاد متخفياً خوفاً من بطشه.

ولنترك تفصيلات التاريخ لنتحدث عن العمل ذاته . إنّ الشاهنامه توصف بأنّها ملحمة الفرس القدماء . وهذا الوصف يعبّر عن طبيعتها ومحتواها. فليست الشاهنامه ملحمة كغيرها من الملاحم المعروفة في الآداب القديمة. إنّها لا تتناول موقعة محدودة ، أو تصور فترة قصيرة من الزمن، كما هو الحال في الملاحم اليونانية . لقد استخلص أرسطو وصفاً للملحمة بناه على ملحمتي هوميروس ، خلاصته أنّ الملحمة يجب أن تدور حول حادثة واحدة مكتملة بذاتها : لها بداية ووسط ونهاية . ليست الشاهنامه رواية لحادثة واحدة ، بل هي سجل لحياة أمة

بأكملها . لو تساءلنا من البطل في الإلياذة فهو أخيل . وبطل الأوديسة هو أوديسيوس . وبطل الإنيادة هو إينياس . وكذلك الشأن في ملحمتي الهند : المهابهارتا والراميانا . فالمهابهارتا تبلغ نحو مائة ألف بيت وتدور حول الصراع على الملك بين بني العم من أسرة بهارته ، وهو صراع ينتهي بحرب تدوم ثمانية عشر يوماً ينتصر فيها أحد الفريقين على الآخر . أما الراميانا فتبلغ أبياتها ثمانية وأربعين ألف بيت ، وتدور حول بطولة أمير هندي يدعى راما . فهاتان الملحمتان تمثل كل منهما قصة واحدة تدور وقائعها في زمن قصير ، وإن حفلت كلتاهما باستطرادات طويلة من الشعر التعليمي . أما الشاهنامه فتختلف في تركيبها عن الملاحم التي ذكرناها ، فهي لا تقتصر على قصة واحدة ، بل تتناول أساطير الفرس وتاريخهم منذ أقدم عصر استطاعت أن تمتد إليه ذاكرةُ الأساطير ، ويكاد هذا العصر يبدأ بخلق الإنسان ، ولكن بأسلوب الأساطير الفارسية ، التي ترجع إلى الوراء لتختلط بأساطير الآريين القدماء .

أشار الفردوسي في مقدمة الشاهنامه إلى أصول هذه الملحمة بقوله :

« لم يَذَر المتقدّمون لمتأخرٍ ما يقول : فقُصاراي أن أعيد بعض الحديث . مهما أقل فقد قيل من قبل ، ما تُرِكت ثمرةٌ في حديقة المعرفة . ولكن إنْ تقعد بي همتي دون أن أتبوأ مكاناً على الشجرة الفينانة فمن يأو إلى دوحة عظيمة لا يعدم في ظلالها مأوى . ولعلّي أنال مكاناً في أفنان هذا السرو المظلّ حين أترك ذِكراً على الدهر بهذا الكتاب « كتاب عظماء الملوك » . ولا تحسبنّه حديث كذب وخرافة ، ولا تحسبنّ الزمان يسير على نسق واحد . إنّ العاقل ينتفع بما فيه كلّه ولو حسبه رمزاً وتمثيلاً .

كان من آثار الغابرين كتاب مملوء بالقصص ، تقسمته أيدي الموابذة ، وحرص كل عاقل على قطعة منه . وكان من نسل الدهاقين[1] بطل عاقل ذكيّ

---

(١) الدهاقين جمع دهقان ، وهو صاحب المزرعة .

جواد ، يتحرّى آثار الأولين ، ويتتبع قصص الماضين . فدعا إليه كل موبذ[1] حنكته السنين ، قد وعى أثارة من هذا الكتاب ، وسألهم عن أنساب الملوك والأبطال النابهين . وكيف صرّفوا أمور العالم من قبل ثم خلّوه لنا صاغرين ! وكيف مهد لهم الجدّ فملؤوا الأيام بمآثرهم ! فقصّ عليه هؤلاء الكبراء قصص الملوك ، وأخبروه عن غير الزمان . فلما سمع منهم شرع يؤلّف من ذلك كتاباً عظيماً ، فترك ذكراً ذائعاً في الآخرين ، وأثنى عليه الأكابر والأصاغر أجمعين »[2] .

كما أشار الفردوسي إلى أبي منصور الدقيقي ، أوّل شاعر يحاول نظم أساطير الفرس بقوله :

« فلما قرئت هذه القصص على الناس ، أعارتها الدنيا سمعها وقلبها ، وأولع بها العلماء والحكماء ، حتى ظهر فتى فصيح اللسان ، حسن البيان ، ذكيّ الفؤاد . فقال سأنظم هذا الكتاب ، ففرح الناس به أيّ فرح . ولكن سوء الخلق كان خدن شبابه ، فكان يقطع وقته بالبطالة وصحبة الأشرار ، حتى بغته الموت فتوّجه بتاجه الأسود . لقد سلّط الخلق الدميم على الروح الجميل ، وما نعم يوماً بالحياة . ثم انقلب به جدّه ، فقتله أحد عبيده . نظم ألف بيت عن گشتاسپ وأرجاسپ ثم انتهى عمره ، فذهب والكتاب لم يُنظم . وكذلك أفل نجمه السعيد . اغفر اللهم ذنبه ، وارفع يوم الحشر درجته[3] » .

ويتحدث الفردوسي بعد ذلك عن محاولته الحصول على الكتاب ليقوم هو بنظمه ، وكيف كان يخشى ألا يمتد به العمر ليكمل هذا العمل الكبير ، كما أبدى خشيته ألا تجد بضاعته من الأدب مشترياً ، وأن يتحمل وحده عبء الإنفاق على هذا العمل الكبير ، الذي يتطلب الكثير من الجهد والمال ، ويحول

---

(١) الموبذ : كاهن الدين الزردشتي .

(٢) مقدمة الشاهنامه . (الترجمة العربية) للفتح بن علي البنداري . ص ٩ .

(٣) المصدر السابق .

بينه وبين التفرغ للكسب . وقد صدقت مخاوفه ، إذ أنّ الروايات مجمعة على أنّه لم ينل ما كان يرجوه من مكافأة مادية على هذا الكتاب . لكنّه كغيره من عظماء الشعراء والفنّانين نال جزاءه بعد موته ، فقدّرتْ الدنيا عمله الكبير ، واستصغرت شأن من جهلوا قدره وأساؤوا تقدير جهده .

الشاهنامه إذن ملحمة من نوع مختلف عن ملاحم اليونان والرومان ، وكذلك هي مختلفة عن ملاحم الهند . إنّها تقصّ سير الملوك السالفين ، ومن عاش في عصر هؤلاء من الأبطال ، وما حدث في أرض إيران من الوقائع الجسام . إنّها تروي قصص البطولة وخوارق الأعمال ، والحبّ ، في تتابع زمني يمتدّ آلاف السنين ، وتعرض صوراً للحضارة والتاريخ . وليست البطولة فيها لفرد واحد أو أسرة واحدة ، كما هو شأن الملاحم الأخرى ، بل البطولة للأمة الإيرانية ، التي تدور حولها أحداث الملحمة . وليس من شك أننا نستطيع أن نستخرج من من الشاهنامه ملاحم متعددة ، تقوم كل منها حول بطل من الأبطال ، ومن هنا يمكننا أن نصفها بأنها مجموعة من الملاحم المترابطة ، جمعت بينها عبقرية شاعر خلاّق ، أراد أن يتغنى بأمجاد قومه وبلاده . من هنا يجب أن نقول إنّ قواعد النقد اليوناني لا تنطبق على الشاهنامه بوصفها كلاّ مترابطاً ، لأنّ هذه القواعد قد بُنيت على استقراء لطبيعة الملاحم اليونانية ، أو بعبارة أوضح ، على استقراء ودراسة لملحمتي هوميروس .

تنقسم الشاهنامه إلى أربعة عصور قامت فيهـــا أربع دول هي : الدولة البيشدادية ، والدولة الكيانية ، والدولة الأشكانية ، والدولة الساسانية .

تمثل الدولة البيشدادية عصراً أسطورياً ، يمكن إلقاء الضوء عليه بمقارنته بالأساطير الهندية . ويمتد ملك البيشداديين ٢٤٤١ عاماً ، يحكم خلالها عشرة ملوك . وقد شرح الطبري معنى كلمة بيشداد بأنّه « السابق إلى العدل » .

أما الدولة الكيانية فهي امتداد طبيعي للدولة البيشدادية ، ذلك لأنّ أول ملوكها كيقباد من سلالة البيشداديين . وسُمّوا كيانيين لأنّ كلّ ملك منهم

يبدأ اسمه بلفظة « كيْ » وربما كانت تعني ملكاً أو عزيزاً . وقد بقيت أبطال من العصر البيشدادي تعمل في خدمة هذه الأسرة ، وإنْ كان عصرها قد تميّز بظهور أعظم الأبطال رستم ، وكذلك بظهور بطل الزردشتية إسفنديار . وقد حكم الكيانيون ٧٣٢ عاماً وكان عدد ملوكهم عشرة . ويظهر في أواخر عهد هذه الأسرة بعض الأشخاص والحوادث التي ترتبط بالتاريخ . فهناك اسم زردشت نبيّ الفرس ودارا الأخير ثم فتح الإسكندر لإيران . وقد حاول المؤرخون المسلمون ربط ملوك الدولة الكيانية بملوك الدولة الأكمينية ، وبيان أنّ بعض الكيانيين هم ملوك أكمينيون عُرفوا بأسماء أخرى ، وليس هنا مجال هذا البحث . ويكفينا أن نقول إن عصر الدولة الكيانية تغلب عليه الأسطورية إلى حد بعيد ، ونكاد لا نرى فيه أحداث التاريخ ، وإنْ لقينا بعضها فهو مغلّفٌ بضباب الأساطير ، لا نكاد نتعرّف عليه إلا بكثير من الافتراض والتأويل .

وحين نصل إلى الإسكندر فهو أيضاً يظهر في الشاهنامه شخصية أسطورية ، تُحاط أعماله وأقواله بخرافات كثيرة ، هي أقرب إلى أن تكون مشتقة من قصة الإسكندر الأسطورية التي ذكرناها من قبل . والإسكندر هنا يُعتبر آخر ملوك الدولة الكيانية ، إذ أنّ الأساطير الإيرانية تدّعي أنه إيراني ، وقد جعلته أخاً لدارا الأخير .

الدولة الثالثة في الشاهنامه هي الدولة الأشكانية ، وقد دام ملكها مائتي عام . ويُعرف الأشكانيون بملوك الطوائف . ولم تلق هذه الدولة اهتماماً كبيراً من الفردوسي ، فقد قامت في عصر تميّز بالانقسام ، وكذلك بالطابع الأجنبي الذي غلب على البلاد بعد فتح الإسكندر . والواقع أنّ المدة التي تفصل بين غزو الإسكندر لإيران وقيام الدولة الساسانية تمتدّ أكثر من خمسة قرون ونصف قرن ، قامت بها دولة البارثيّين التي امتد حكمها من ٢٥٠ ق.م إلى ٢٢٦ م ، لكنّا لا نجد أية صلة بين ما جاء في الشاهنامه وما عُرف في التاريخ عن هذه الفترة .

وتأتي بعدها الدولة الرابعة من دول الشاهنامه ، وهي الدول الساسانية ، وقد عرف التاريخ الكثير عن هذه الدولة التي كانت تحكم إيران قبل الفتح الإسلامي لإيران . وتقترب الأحداث في الشاهنامه من وقائع التاريخ ، وإن تميّزت رواية الشاهنامه بأسلوبها الملحمي . وبإضافة بعض قصص جانبية ليست من صميم التاريخ الساساني . وقد امتدّ حكم هذه الدولة في الشاهنامه خمسة قرون ، وتزيد هذه المدة عن المدة التاريخية المعروفة لهذه الدولة ، تلك التي امتدت من عام ٢٢٦ إلى ٦٥١ م ، وقد نشأ ذلك من خطأ في حساب سنوات حكم بعض الملوك . ويبلغ عدد ملوك هذه الدولة ٢٩ ملكاً .

ونرى الفردوسي في هذا القسم لا يهتم إلا بسير الأبطال من ملوك الدولة ، فمؤسس الدولة أردشير بن بابك يظفر باهتمام كبير . كذلك يهتم بسابور بن هرمز وهو المعروف بسابور ذي الأكتاف ، وبكسرى أنو شروان . أما الملوك الذين لم يتميز عهدهم بالبطولة فلا تشغل سيرتهم في الشاهنامه سوى أبيات قلائل .

الشاهنامه إذن حديث متصل عن أساطير أمة وتاريخها ، لا تمتاز بالترابط القصصي الذي يبدو في ملاحم الغرب . لكنّها — في الحقيقة — تنطوي على عدد من الملاحم ، رُبط بعضها بالبعض الآخر ، في سياق تاريخ إيران . فقصة مثل قصة رستم وسهراب هي ملحمة قائمة بذاتها . وقد بنى عليها الشاعر الإنجليزي ماتيو آرنولد ملحمة قائمة بذاتها . وهناك قصص كثيرة يمكن أن تقرأ مستقلة عن سواها ، تتوفر لها عناصر الملحمة . وقصة الإسكندر يمكن أن تكون ملحمة بذاتها ، تروي ما صادفه من العجائب في فتوحاته وأسفاره ، وهي في بعض جوانبها تذكر بمغامرات أوديسيوس ، لكنّ مغامرات الإسكندر أوسع فقد لقي في البرّ كثيراً من خوارق الأحداث .

وتنطوي الشاهنامه على ألوان مختلفة من قصص البطولة والحبّ ، فكما كانت هناك بطولات الرجال الذين أتوا بخوارق الأفعال ، حوت الشاهنامه قصصاً للحب حفلت برقيق العاطفة ، وصُوِّرت أروع تصوير ، ففيها خفقات

القلوب ، إلى جانب صليل السيوف ، وفيها نغمات الحنان ، إلى جانب صرخات البأس والانتقام .

وتصور الشاهنامه شعب إيران وغيره من الشعوب الذين ارتبط الفرس بهم عبر تاريخهم الطويل ، سواء كان هذا الارتباط قائماً على الحرب ، أو على السلام . وتصور الشاهنامه بوجه خاص وقائع الفرس مع التورانيين .

وفي الشاهنامه مخلوقات عجيبة ، وجن وشياطين ، وأحداث تفوق تصور العقل .

والشاعر يحسن تصوير أبطاله ، فيصف أعمالهم وما يختفي وراءها من دوافع نفسية . كما أنه يحسن الحوار ، وإن غلبت عليه دائماً نغمة خطابية .

وفي الشاهنامه قدر كبير من الشعر التعليمي ، فالشاعر لا يجد مناسبة للوعظ والاعتبار إلا انتهزها ليصوغ بعض حكمه وآرائه في الحياة والناس والأخلاق . ثم هو قد اهتم كثيراً بنظم خطب الملوك والأبطال والقادة فحفظ قدراً كبيراً من حكمة الفرس القدماء وأدبهم التعليمي .

وخلاصة القول أنّنا نقابل في الشاهنامه شاعراً عبقرياً ، صاغ تراث أمة في سلسلة مترابطة من الملاحم ، مع قدر من التاريخ المنظوم . وهي تصور حضارة إيران تصويراً رائعاً ، وتقدم كثيراً من المعلومات عن فلسفتها وحكمتها وفكرها . ولقد لقيت من الفرس إعجاباً كبيراً ، واحتفظت بينهم بمكانة أدبية رفيعة خلال القرون . ويبلغ طول الشاهنامه ما بين خمسين وستين ألف بيت . وهناك تباينٌ في عدد الأبيات التي تحتويها المخطوطات الكثيرة لهذا العمل . وبرغم طولها فإنّنا لا نتردد في وصفها بأنها آية من آيات الإبداع الأدبي ، وهي الآن تحتل مكاناً مرموقاً بين روائع الأدب العالمي .

وقد ظفرت الشاهنامه بإعجاب المستشرقين الذين درسوها وكادوا يجمعون على التعبير عن هذا الاعجاب، لكنّ الأستاذ براون صاحب « تاريخ الأدب الفارسي » ، ينتقدها من جوانب عدة منها أنّها مفرطة الطول، ومنها أنّها

منظومة في بحر واحد وهذا – في رأيه – يجعلها مملة ، كذلك ينتقد ما فيها من تشبيهات مكررة ، فكل بطل أسد متحفّز أو تمساح أو فيل هائج ، وحينما يتحرك البطل مسرعاً فهو يتحرك كالدخان أو الغبار أو الريح . ثم هي – في رأيه – من الآثار الأدبية التي تفقد قيمتها إذا تُرجمت إلى لغة أخرى ، إذ تبدو أفكارها – في كثير من الأحيان – ضعيفة بعد أن تُفصل عن الألفاظ الأصلية التي كُتبت بها .

والواقع أنّ الاستاذ براون غير محقّ في نقده هذا ، فطول الشاهنامه ناشىء من وفرة مادتها الأسطورية والتاريخية ، وامتداد العصور التي تناولتها ، وليس من المفروض أن تُقرأ في جلسة أو جلستين كأنّها قصيدة من الشعر الغنائي ، أو منظومة قصصية قصيرة . أما نظمها في بحر واحد فهو شبيه بنظم الكثير من الملاحم القديمة في بحر واحد أيضاً ، ولم يكن هذا من الأسباب التي دفعت إلى انتقادها .

وتكرار التشبيهات أو العبارات خاصة من خواص الملاحم القديمة ، أو تلك التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأساطير القدماء . والإلياذة والأوديسة حافلتان بالنعوت المتكررة بصورة جعلت هذه النعوت تشكل نسبة كبيرة من النصّين ، فهناك عبارات وصيغ وألقاب ونعوت تتكرر دائماً ، ولم يكن هذا التكرار سبباً في توجيه النقد إلى هاتين الملحمتين .

أما ما ادعاه الأستاذ براون من فقدان الشاهنامه قيمتها الأدبية حين تُترجم إلى لغة أخرى ، فقول يمكن مناقشته من وجوه ، أولها : أنّ كل عمل أدبي يفقد قدراً كبيراً من روعته حين يترجم إلى لغة أخرى ، لأنّ فكر الشاعر العظيم مرتبط بطريقة أدائه ، ولا تجوز محاسبته على ما يصيب عمله الأدبي من جراء الترجمة ، وثانيها : أنّ الأمر يتوقف على المترجم واللغة التي يُنقل النص إليها ، ومدى قدرة المترجم أو اللغة على استيعاب خيال الشاعر وفنّه ، وثالثها : أنّ هناك ترجمات متعددة للشاهنامه تنقل بعض ما اتسمت به هذه المنظومة

من جمال فنيّ ، ومنها الترجمة العربية التي أعدها الفتح بن علي البنداري في أوائل القرن السابع الهجري ، برغم ما قد يُعاب عليها من تصرّف أو تأثر بالعجمة . لقد استطاعت هذه الترجمة أن تنقل نفحات طيبة من عمل الفردوسي ، وأغنت اللغة العربية بهذا التراث الرائع . ولقد بنى أستاذنا المرحوم عبد الوهاب عزام رسالته للدكتوراه على نشر هذه الترجمة . والتقديم لها بدراسة قيّمة لأساطير الفرس وتراثهم الملحمي . ونُشر بحث الأستاذ عزام مع نص الترجمة التي أعدها الفتح بن علي البنداري في عام ١٩٣٢ بالقاهرة ، فيسّر بذلك دراسة الشاهنامه للقارىء العربي .

وقد أدى ذيوع الشاهنامه ، وإقبال الناس عليها إلى أنْ قام شعراء متعدّدون بمحاكاتها ، فنظموا ملاحم حول بعض الأبطال الذين ورد ذكرهم في الشاهنامه وبخاصة أبطال أسرة رستم . فمن هذه منظومة تدعى « گرشاسپ نامه[١] » تدور حول الجدّ الأكبر لأسرة رستم . ومنها «سام نامه» وتدور حول سام بن نريمان جدّ رستم. ومنها «جهانگير نامه» ، وتدور حول جهانگير بن رستم ، وأخي سهراب ، وغير ذلك . وكثرة هذه القصص قد نُظمت في القرن الخامس الهجري ، وهي في غالب أمرها مجهولة المؤلفين . وإذا اقيست هذه الأعمال بالشاهنامه بدت ضعيفة ، كما أنّ أطولها لا يتجاوز سبعة آلاف بيت[٢] .

ولقد أوحت الشاهنامه لبعض المؤرخين أن يقوم بنظم وقائع التاريخ ، ومن أمثلة ذلك منظومة « ظفر نامه » التي تتناول تاريخ إيران منذ الفتح الإسلامي حتى القرن الثامن الهجري . وصاحب هذه المنظومة هو المؤرخ الفارسي حمد

---

(١) هذه المنظومة للشاعر أسدي طوسي المتوفي في أواسط القرن الخامس الهجري . وقد درسها ذبيح الله صفا في كتابه « تاريخ أدبيات در إيران » ، (ج ٢ ، ص ٤٠٩ — ٤١٣) . تهران ١٣٤٧ ه.ش .

(٢) درس مول هذه الأعمال في مقدمته للترجمة الفرنسية للشاهنامه . وانظر أيضاً : عبد الوهاب عزام : مدخل الشاهنامة ، ص ٩٤ — ٩٦ .

الله المستوفي القزويني ، أما عدد أبياتها فيبلغ نحو سبعين ألف بيت . ولا تزال هذه المنظومة بعيدة عن أيدي الدارسين لأنها مخطوطة وحيدة في المتحف البريطاني ، لم يُتح لها من ينشرها ، ولا أظن أن ذلك سيحدث في المستقبل القريب ، ذلك لأن المنظومة ليست بذات قيمة أدبية خاصة . أما قيمتها التاريخية فمحدودة لأن مؤلفها صاحب كتاب من كتب التاريخ الفارسي المعروفة ، هو تاريخ گزيدة ، يتناول موضوع هذه المنظومة . ويرجع إلى المستشرق براون الفضل في تعريف الباحثين بمنظومة ظفر نامه[1] . وقد استمر استخدام النظم وسيلة لتسجيل التاريخ بعد ذلك وقتاً طويلاً في آداب الشعوب الإسلامية فنظم هاتفي « تيمور نامه » في سيرة تيمورلنك ، ونظم قاسمي كونابادي « شاهنامه » في سيرة الشاه إسماعيل الصفوي ، أهداها لابنه الشاه طهماسپ[2] كذلك نظم أحد الشعراء سيرة الملك القاجارى فتح علي شاه ، وهو من ملوك إيران في القرن التاسع عشر ، ودعا منظومته « شاهنشاه نامه[3] » .

الشاهنامه وأثرها في الأدب التركي :

نشأ الأدب التركي العثماني في أواخر القرن الثالث عشر الهجري ، ضمن نطاق الإمارة العثمانية الناشئة ، في مقاطعتها بآسيا الصغرى . ولقد كانت منطقة الأناضول غنية بثقافة إسلامية حملها إليها سلاجقة آسيا الصغرى ، كما أنها شهدت عصراً ذهبياً في الأدب الفارسي تجلّى في ظهور أعمال الشاعر الصوفي الكبير جلال الدين الرومي ، الذي قضى معظم حياته في قونيه ، قريباً من مهد الدولة العثمانية . ولقد ترك جلال الدين وراءه طريقة صوفية هي الطريقة المولوية ، حفظت أعماله ، ورعت تراثه ، فنشأ الأدب التركي ، وكأنما قد قدّر له أن يجد في هذا التراث الفياض منهلاً عذبا ، ومصدر تعليم وإلهام .

---

(١) Edward G. Browne : Literary History of Persia, Vol 3, p. 96-98.

(٢) انظر : حاجي خليفة : كشف الظنون ، مادة شاهنامة .

(٣) عبد الوهاب عزام : مدخل الشاهنامة ، ص ٩٤ .

وكان سلطان ولد (ت ٧١٢ هـ) ، ابن جلال الدين الرومي صاحب أول منظومة باللغة التركية الغربية . وقد ظل الأدب التركي متأثراً أعمق التأثر بالأدب الفارسي فاتبع الشعراء العثمانيون أساتذتهم الفرس في شتى فنون الشعر ، كما نسجوا على منوالهم في أساليب الأداء ، وفنون البيان . ولم ينفصل الأتراك عن هذا التراث الفارسي بصورة واضحة إلا حين اتصلوا بالغرب في القرن التاسع عشر ، ووجد أدباؤهم في الأدب الفرنسي مصدر إلهام جديد . ومن الجدير بالذكر أنّ الأدب التركي العثماني أدب لغة قد استخدمت الحروف العربية في الكتابة ولم تتخل عنها إلا بعد الثورة الكمالية ، كما حفلت اللغة التركية بالمفردات والتراكيب العربية والفارسية ، واستخدمت بحور الشعر العربي استخداماً واسعاً ، ثم استطاع الأتراك بعد ذلك أن ينظموا في بحور تركية الأصل .

حسبنا هذه الكلمات الموجزة نقدم بها لموضوعنا عن الشاهنامه وأثرها في الأدب التركي . ونحن مضطرون أن نتناول هذا الموضوع بإيجاز شديد ، ذلك لأنّ قسماً كبيراً من المادة المتعلقة بهذا الموضوع لا تزال مخطوطة تنتظر الباحثين الذين يكرسون الوقت والجهد لنشرها .

لقد تُرجمت الشاهنامه إلى اللغة التركية في أوائل القرن العاشر الهجري (عام ٩١٣هـ = ١٥٠٧–٨) ، في خمسة وخمسين ألف بيت . ومترجم الشاهنامه شاعر يكاد يكون مجهولاً في تاريخ الأدب التركي . ولا يكاد يُعرف عنه شيء سوى اسمه . هذا الشاعر يُدعى شريف ، وقد ذكر في مقدمة منظومته المترجمة أنّه سيّد من سلالة الرسول . وقد أهدى الشاعر عمله هذا إلى السلطان قنصوه الغوري آخر سلاطين المماليك في مصر ، وهو السلطان الذي مات في موقعة مرج دابق عام ٩٢٢ هـ (١٥١٦) ، حين كان يحاول إيقاف زحف السلطان سليم العثماني ، الذي خرج من بلاده قاصداً غزو مصر . ويحدثنا الشاعر في مقدمته أنّ السلطان قنصوه دعاه ، وقدم إليه نسخة من الشاهنامه طالباً إليه ترجمتها إلى التركية . وحين أجاب الشاعر بأنّ السلطان يعرف الفارسية خيراً من أهلها ، قال السلطان إنّه يودّ أن تبقى الترجمة ذكرى له على مرّ العصور .

وقد وصف الأستاذ جِبْ هذا العمل وعرض مثالاً منه في كتابه تاريخ الشعر العثماني ، وأثنى على الترجمة ، وذكر أنّ من خصائصها استخدام المفردات التركية إلى أبعد حدّ ممكن[١] ، وهذا واضح في الأبيات التي قرأتها في كتاب الأستاذ جِبْ .

ولم تكن الشاهنامه بحاجة إلى ترجمة تركية لتحدث أثرها في الأدب التركي ، فكثرة الشعراء والمتعلمين في الدولة العثمانية كانوا يعرفون الفارسية . ويحدثنا صاحب كشف الظنون عن شاهنامات تركية نُظمت في وقت مبكّر من تاريخ الأدب التركي ، وأغرب ما يذكره من ذلك أن شاعراً يدعى فردوسي الطويل نظم شاهنامه في ثلاثمائة وثلاثين مجلداً بالتركية ولما عرضها على السلطان بايزيد خان أمر بانتخاب ثمانين منها وإحراق ما عداها ، فتألّم المؤلف منه وترك بلاد الروم وذهب إلى خراسان ، ويذكر أنه نقل ذلك الخبر عن تذكرة الشعراء . ومع أننا لا ندري أيّ التذاكر أراد ، فلو نظرنا إلى هذا الخبر على أنه صادق فمعنى ذلك أنّ الأدب التركي شهد نظم شاه نامه في وقت يقع بين عامي ٨٨٦ ، ٩١٨ هـ ، وهو عصر السلطان بايزيد الثاني ، إذ من غير المحتمل أنّ عملاً بهذا الحجم يمكن أن يكون قد أُعد في عصر بايزيد الأول الذي يقع بين عامي ٧٩٢ ، ٨٠٥ حين كان الشعر التركي لا يزال في أولى مراحل تطوره .

ومهما يكن الأمر ، فقد اشتهرت الشاهنامه بين العثمانيين بوصفها منظومة تقص تاريخ الملوك . وقد شهد عصر السلطان سليمان القانوني اهتماماً بنظم التاريخ ، تجلّى في إيجاد منصب في القصر لشاعر يقوم بنظم وقائع التاريخ ، وكان صاحب هذا المنصب يُدعى « شاهنامه جى » (يعني ناظم تاريخ الملوك) . وبرغم أنّنا نسمع أن بعض الشعراء قدموا شاهنامات لسلاطين قبل سليمان[٢] ،

---

(١) Gibb, E. J. W. : A History of Ottoman Poetry, Vol. 2, p. 390-393.
ويحتفظ المتحف البريطاني بنسخة مخطوطة لهذه المنظومة محفوظة برقم (Or. 1126) .

(٢) ذكر حاجي خليفة في كشف الظنون أسماء بعض هؤلاء الشعراء ، ومنهم من كان فارسياً ، وقدم منظومة فارسية . (انظر مادة شاهنامة) .

فإنا نعلم أنّ السلطان سليمان القانوني كان أول من اهتم بهذا اللون من الشعر ، فندب أحد الشعراء لنظم وقائع التاريخ . لقد كانت المهمة التي تُناط بمثل هذا الشاعر أن ينظم تاريخ السلطان ، لكنّ بعضهم كان يعود بالنظم إلى أوائل عصر الدولة ، فيروي أحداثها منذ أرطغرل وعثمان . وكثيراً ما بقي هذا المنصب شاغراً بعد وفاة شاغلة ، إذ كان على السلطان أن يعثر على الشاعر الذي يراه أهلاً للقيام بمهمة الشاعر المؤرخ . ولقد احتفظ بهذا المنصب عدد قليل من السلاطين بعد سليمان ، ثم انقطعت أخباره . وقد نظم تاريخ الدولة العثمانية وكذلك تاريخ بعض سلاطينها أو وقائعها عدد من الشعراء ، أحبّوا أن ينهضوا بهذا الأمر من تلقاء أنفسهم . وكانت بعض أعمالهم « شاهنامات » تتناول تاريخ الدولة كلها ، وبعضها الآخر يتناول سلطاناً بعينه ، ويحمل اسمه . وبرغم المحاولات المتعددة التي قام بها بعض الشعراء ليصنعوا للترك ما صنعه الفردوسي للفرس ، لم نشهد ظهور عمل أدبي يمكن أن يُعدّ من الملاحم المأثورة . يصف جيبْ هذه المحاولات بأنها لا تعدو أن تكون مجرّد نظم للتاريخ المنثور ، وبأنّها خاوية من أية قيمة أدبية(١) . ولقد حقّق شعراء الترك نجاحاً عظيماً حينما طرقوا ميادين أخرى من الشعر القصصي . أما المنظومات التاريخية ، فلم يقدر لها النجاح في أن ترتفع إلى مستوى أدبي يكتب لها البقاء ، ولا غرابة في ذلك ، فالتاريخ القريب لا يصلح مادة للملاحم ، وبخاصة إذا كان المطلوب من الشاعر أن يُضمّن نظمه كل ما حواه التاريخ المدون بالنثر . ونحن حين ندرس الشاهنامه نجد أنّ العصر الساساني – وهو العصر التاريخي المعروف – أضعف شعراً من العصور الأخرى التي تتناول الأساطير القديمة . وهكذا بقيت الشاهنامه أهم ملحمة أدبية في آداب الشعوب الإسلامية ، وهي الآن ذات شهرة عالمية ، تقف إلى جوار كبريات الملاحم المشهورة كالإلياذة والأوديسة والإنيادة. وقد تُرجمت إلى العربية في أوائل القرن السابع الهجري ، وإلى التركية في أوائل

---

(١) Gibb : A History of Ottoman Poetry, Vol. 3, p. 4.

القرن العاشر ، ثم إلى لغات شرقية كثيرة . وفي العصر الحديث ترجمت شعراً ونثراً إلى لغات أوروبية متعددة. ترجمات كاملة أو جزئية، ومن هذه اللغات اللاتينية والإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية والأرمنية والأسبانية والإيطالية والدانمركية والسويدية والمجرية وغيرها .

مثال للعلاقات الحضارية بين فارس والهند

كما صورتها الشاهنامه

« ذكر نقل كتاب كليلة ودمنة إلى خزانة كسرى أنو شروان »

قال صاحب الكتاب : « كان في جملة حكماء أنو شروان طبيب حاذق قد أفنى عمره في دراسة العلوم ، موسوم بالعقل الكامل والعلم الوافر يُسمى برزويه . فدخل ذات يوم على الملك وقال : إنّي قد وجدت في كتب بعض علماء الهند أنّ في جبالهم دواء لو نُثر على الميت لعاد حيّاً يتكلم . وأنا أسأل الملك الإذن لأدخل إلى تلك الديار في طلب هذا الدواء . فلعلّي أعثر عليه وليس يبعد من سعادة الملك ويمن أيامه أن يسهل ذلك . فأصحبه الملك هدايا كثيرة وتحفاً وافرة برسم ملك الهند ، وأرسل إليه وكتب إليه كتاباً يسأله فيه أن يدله على هذا الدواء ، ويعينه على ذلك بمن عنده من العلماء والحكماء . فسار برزويه حتى وصل إلى حضرة الراي[1] فأوصل إليه ما صحبه من الهدايا والتحف ، وأعطاه كتاب أنو شروان . فلما وقف عليه أكرمه وأعز مقدمه ، وجمع علماء حضرته وحكماء بلاده ، وأمرهم بالدخول على برزويه الحكيم ، ومعاونته على ما قصد تلك الممالك لأجله . فاجتمعوا إليه وأخذوا في طلب تلك الحشيشة في جبال الهند فلم يعثروا عليها . وعظم تعذّرها على برزويه فانصرف

(١) ملك الهند .

ودخل على الراي وقال : كيف استجاز مصنّف هذا الكتاب وصف هذا الدواء مع استحالة وجوده ؟ ولعله أخطأ فيما ذكر . ثم إنه قال لمن حضر من العلماء والحكماء : هل تعرفون في هذه الديار أحداً أعلم منكم ؟ فقالوا : إنّ ها هنا شيخاً هو أكبر منّا سنّاً ، وأغزر علماً ، وأوفر فضلاً . فقال : دلوني عليه ، ففعلوا ، فلما حصل عند الشيخ ذكر له ما وجده في كتاب عالم الهند ، ثم ما تحمله من عناء السفر وعناء الطريق في ارتياده ، وأنّه عجز عن معرفة ذلك جميعُ من هنالك من العلماء والحكماء . فقال الشيخ عند ذلك : أيها العالم ! حفظت شيئاً وغابت عنك أشياء . إنما المراد بذلك الدواء البيان . والمراد بالجبل الذي هو منبته العلم . والمراد بالميت الجاهل نفسه . وإذا تعلم الجاهل فكأنّه اجتاب فضفاض الحياة . والعلم بمنزلة الروح من العظام الرفات . وكتاب كليلة ودمنة من هذا الدواء . وهو في خزانة راي ملك الهند . فقام برزويه جذلاً مسروراً حتى أتى الملك فقال : قد عرفنا الدواء الذي كنا في طلبه . وهو كتاب كليلة ودمنة الذي هو تحت ختم الملك في خزانته . والمسئول أن يؤمر الخازن بإحضاره . فعظم ذلك على الملك وقال لبرزويه : إنّه لم يطلب أحد هذا الكتاب ، ولا وقف عليه ، ولكنْ لو طلب منا الملك أنو شروان أرواحنا لم نبخل عليه . ثم أمر بإحضاره بين يديه ، وشرط عليه ألا يكتب منه شيئاً ، ويقنع بمطالعته . فكان كل يوم يحضر ويطالع من الكتاب باباً ويحفظه ويكرر عليه في نفسه . فإذا رجع إلى بيته كتب الباب الذي حفظه ونفذه إلى أنو شروان . ولم يزل ذلك دأبة حتى أتى على جميع الكتاب[1] » .

---

(١) البنداري : ترجمة الشاهنامه ، ج ٢ ، ص ١٥٥ ، ١٥٦ .

الفصل الثالث عشر

الشعر القصصي في آداب الشعوب الاسلامية

- ٣ -

الفنون القصصية الأخرى

المثنويات القصصية

تحدثنا في الفصل السابق عن الملاحم عند الفرس ، وأثرها في الآداب الإسلامية الأخرى ، وبخاصة في الأدب التركي .

وزريد في هذا الفصل أن نتحدث عن نشأة الفنون القصصية الأخرى التي ظهرت في الأدب الفارسي ، وكان لها أعمق الآثار في آداب الشعوب الاسلامية الأخرى .

لقد بينا كيف ورث الفرس تراثاً ملحمياً ، بنوا عليه ملحمتهم الكبرى الشاهنامه ، وكان الدقيقي أول شاعر فكر في نظم أساطير الفرس وبدأ في نظم هذه الملحمة [١] ، ثم تحقّق العمل واكتمل بفضل الفردوسي الذي تصدّى لهذه المهمة الكبيرة بعد موت الدقيقي ، وكان له الفضل في نظم الشاهنامه ، وإضفاء صورة شعرية رائعة موثرة على الموروث من أساطير الفرس وتاريخهم وتراثهم الحضاري .

---

(١) عندما مات الدقيقي كان قد نظم ما يقرب من ألف بيت ، أدخلها الفردوسي ضمن منظومته .

لكنّ التراث القصصي للفرس لم يقتصر على الشعر الملحمي ، فهناك تراث قصصي قوامه قصص الحبّ التي ذاعت بين الفرس القدماء . هناك قصص غرامية لا ترتبط بسير الأبطال ، وقد بُعثت هذه القصص من جديد ، كما بُعث غيرها من أساطير الفرس . إنّ الشاهنامه حافلة بقصص الحبّ ، لكنّ الحبّ فيها يرتبط بسير الأبطال ، أما القصص التي لم ترتبط بسير أبطال الشاهنامه فإنها لم تجد لها مكاناً في تلك الملحمة ، ووجدت لها مكاناً مستقلاً في قصص من طراز آخر ، نظمها شعراء الفرس ، ثم نظمها من بعدهم شعراء الشعوب الإسلامية الأخرى ، متأثرين فيها بفن الفرس وخيالهم القصصي .

وإلى جانب القصص الإيرانية الأصل، التفت شعراء الفرس أيضاً إلى القصص الديني الإسلامي وما ارتبط به من أساطير اليهود وقصصهم ، تلك التي تُعرف بالإسرائيليات . ومن الموضوعات التي جذبت انتباههم منذ وقت مبكر قصة يوسف وزليخا .

وكانت هناك مادة قصصية قديمة تكونت في ظلّ الصلات بين الفرس واليونان ، في القرون التي أعقبت غزو الإسكندر لبلاد الفرس . كما أفاد الفرس من قصص عربية ، فنظموا قصة ليلى والمجنون ، وأولع بها شعراؤهم ، ونسج على منوالهم شعراء الترك ، وكذلك شعراء الهند الذين نظموا باللغة الأردية .

وهكذا نرى أن الشعر القصصي الفارسي قد استقى من منابع متعددة ، بعضها إيراني قديم ، وبعضها إيراني امتزج بعناصر يونانية ، وبعضها إسلامي أو إسرائيلي ، وبعضها عربي . ومن العجيب أنّ الموضوعات القصصية التي طرقوها أصبحت نماذج تُحتذى في آداب الشعوب الإسلامية الأخرى ، وقلّ أن نجد منظومة قصصية فارسية نابهة الشأن ، من غير أن نجد لها نماذج تحاكيها في الآداب الإسلامية الأخرى .

طلائع الشعر القصصي في الأدب الفارسي :

إذا رجعنا إلى أقدم عهد يمكن الرجوع إليه في تاريخ الأدب الفارسي

الإسلامي وهو عصر الأسرة الطاهرية (٢٠٥ ـ ٢٥٩ هـ) أول أسرة فارسية تحكم حكماً مستقلاً في خراسان ، نجد خبراً يجذب انتباهنا ، لما يشير إليه من اهتمام الفرس بقصصهم القديم .

تروي القصة أنّ عبدالله بن طاهر ، أمير خراسان من قبل المأمون ، جاءه شخص بكتاب يهديه إليه ، فسأله : أيّ كتاب هذا ؟ فقال : هذه قصة وامق وعذرا ، وهي حكاية لطيفة صنّفها الحكماء لكسرى أنو شروان . فقال الأمير عبدالله : نحن قوم لا نقرأ غير القرآن ، وليس لنا شأن بغير كتاب الله وشريعته . أما هذا الكتاب (يعني وامق والعذراء) فهو من تأليف المجوس ، وهو مردود عندنا . ثم أمر بأن يُغسل هذا الكتاب بالماء ، كما أمر بأن يُباد كلّ كتاب أو مقال من تصانيف العجم وُجد في إمارته (١) .

مثل هذه القصة تشير إلى أنّ القصص الفارسي القديم كان مقروءاً ، وكان يُعتبر من الذخائر النفيسة التي تُهدى إلى الملوك .

لكنّ الدولة الطاهرّية لم تكن هي الإمارة التي شهدت مولد الأدب الفارسي الإسلامي ، وإنما كان ذلك من مآثر الدولة السامانية ، تلك التي ظهر في زمانها «الرودكي» ناظم كليله ودمنه ، والدقيقي الذي نظم ألف بيت من الشاهنامه ، وكان يعتزم المضيّ في نظم بقية كتاب الملوك لولا أن عاجله الموت .

وفي النصف الأول من القرن الرابع الهجري نظم أبو المؤيد البلخي (من شعراء العصر الساماني) قصة يوسف وزليخا . وقد ذكر الفردوسي في مقدمة منظومته التي تدور حول الموضوع ذاته ، أنّ هذا الشاعر هو أول من نظم هذه القصة (٢) . لكنّ منظومة البلخي عن يوسف وزليخا مفقودة . ولا نعرف عنها شيئاً أكثر من إشارة الفردوسي .

---

(١) دولتشاه : تذكرت الشعراء ، ص ٣٠ .

(٢) الأبيات التي تشير إلى ذلك قد وردت في مقدمة منظومة يوسف وزليخا للفردوسي . وقد أوردها ذبيح الله صفا في كتابه « تاريخ أدبيات در إيران » (جـ ١ ، ص ٤٠٢) .

أما العنصري [١] ، الشاعر الذي اشتهر في أيام السلطان محمود الغزنوي ، كما مدح أخاه الأمير نصر ، فقد ذكر كُتاب التراجم أنّه نظم مثنويات عدة هي : ١ – شادبهر وعين الحياة ٢ – خُنُك بُتْ وسُرْخ بُتْ ٣ – وامِق وعَذْرَا .

موضوع « شادبهر وعين الحياة » مبنيّ حول قصة ترجمها أبو الريحان البيروني من الفارسية إلى العربية بعنوان (حديث قسيم السرور وعين الحياة) [٢] .

أما « خُنُك بُتْ وسُرْخ بُتْ » فقصة محلية مرتبطة بصنمين في باميان بلخ ، لا يزالان موجودين حتى الآن . وقد ترجم البيروني هذه القصة بعنوان (حديث صنمي الباميان) [٣] .

أما قصة وامق والعذراء ، فهي ذات القصة التي قُدِّمَتْ نسخة منها إلى الأمير عبدالله بن طاهر . وقد بقيت لتصل إلى العنصري ، فنظمها في البحر المتقارب ، ثم ضاعت منظومة العنصري ولم تبق منها سوى أبيات متفرقة حفظتها كتب اللغة ، ومنها كتاب « لغت فرس » للأسدي

وفي السنوات الأخيرة اكتشف باحث هندي يُدعى محمد شفيع أقساماً كبيرة من منظومة العنصري [٤] .

ويذكر الدكتور إيته ست منظومات فارسية أخرى حول وامق والعذراء ، إلى جانب منظومة العنصري [٥] .

لكنّ القصة لم تتوقف عند هذا الحدّ ، بل انتقلت إلى الأدب التركي

---

(١) كان العنصري يعدّ أمير الشعراء في عصر السلطان محمود الغزنوي؛ وكانت وفاة العنصري عام ٤٣١ هـ .

(٢) ذبيح الله صفا : تاريخ أدبيت در إيران ، ج ١ ، ص ٥٦١ .

(٣) المصدر السابق .

(٤) Boyle, J.A., Ed. Cambridge History of Iran, Vol. 5, p. 553

(٥) Ethé : Grundris d. Iran. Philolog. (Vol. 11, p. 240)

فنظمها الشاعر التركي الشهير لامعي [1] . وكان من الشعراء الذين أكثروا من نظم المثنويات القصصية ذات الأصل الإيراني . ونظمها أيضاً شاعر أقل أهمية من لامعي هو بهشتي [2] .

قصة وامق والعذراء :

كان للصين إمبراطور يُدعى طيموس . وقد حزن هذا الإمبراطور لأنّه كان بلا ولد ، فنصحه أعوانه أن يبحث عن زوجة ترزقه . وكان هناك نَقّاش يُدعى بشير ، طاف بأقاليم كثيرة من الأرض ، حيث كان يرسم صوراً لمن يلقاهن من ملاح حسان . ولقد أطلع هذا النقاش الإمبراطور على صورة لابنة خاقان توران (ملك الترك) ، فتعلق بها قلبه ، ثم خطبها إلى أبيها ، وتزوّجها . وقد أثمر هذا الزواج طفلا هو وامق بطل هذه القصة . وكبر الطفل فأصبح فتى جميل القسمات ، رفيع الصفات ، واشتهر بجمال الصورة وكمال المعنى . وأحبته — حين سمعت به — فتاة تُدعى العذراء ، كانت ابنة لأحد الملوك . وقد نصحتها مربيتها ، حين رأت ما أصابها به العشق من تغيّر الحال ، أن تعتصم بالصبر ، فهي أميرة ، ولا يليق بها أن تتخلى عن الوقار . ولقد طلبت المربية من مصوّر بارع أن ينقش صورة للعذراء ، وما كاد وامق يرى هذه الصورة حتى عشقها . ولقد غلب العشق عليه فهام في الفلوات ولم يستطع أبوه أن يصرفه عن هواه ، فأذن له أن يصحب أخاه في الرضاعة ، وكان يُدعى بَهْمَنْ ، وينطلقا معاً ، لعلّ الفتى يعثر على الفتاة التي تَعلّق بها قلبه . ويقودهما الترحال إلى قمة جبل مشرف على أحد السهول ، ويصيبهما ظمأ شديد . وفي بحثهما عن الماء يصلان إلى نبع يملكه ملك الجنّ في جبال البرز ، ويُدعى لاهجانْ . ويحسن الملكُ لقاءهما ، وفي حديثه معهما يخبرهما أنّه يحبّ جنيّة تدعى فِري ، هي ابنة ملك

---

(١) اشتهر الشاعر لامعي في عصر السلطان سليمان القانوني . وتوفي عام ٩٣٧ أو ٩٣٨ هـ .

(٢) توفي بهشتي بين عامي ٩٧٠ ، ٩٨٠ هـ . أنظر :

Gibb : History of Ottoman Poetry, Vol. 2, p. 376, n.l.

الجنّ في جبل قاف . ويدور صراع بين ملكي الجنّ ، وينتصر لاهِجَان ويتزوج محبوبته فِرِي . ويصحب لاهِجَان وامرأتُه فري وامقاً وأخاه بَهْمَن في بحثهما عن العذراء .

يدخل وامق وأخوه بهمن أرضاً للصيد كان يملكها الملك أردشير ، ويقوم بينهما وبين أردشير صراع ، فيُصاب وامق بجراح ، وينجح بهمن في أسر أردشير . وتُقبل دِلْپذِير ابنة أردشير تصحبها جاريتها ، ومعهما فدية ثمينة لإطلاق سراح الملك . وتُداوى جراح وامق ، لكنّ الأمور لا تكاد تهدأ حتى يقبل ملك بلخ وهو قهرمان التركي ، ويريد القبض على وامق وأخيه ، فيلقى مقاومة ، ثم تقع معركة يؤسر فيها بهمن ، أما الأميرة دِلْپَذير ووامق والطبيب پير فيطيرون إلى قلعة دل كشا ، ملتمسين العون من لاهِجَان وزوجه پِرِي ، وهما هذان الجنيّان اللذان أظهرا العطف على وامق ، ورغبا في معاونته في العثور على العذراء .

أما العذراء فقد أتّضح سقمها لأبيها ، فسأل مربيتها عن سبب هذا السقم ، ومتى أصابها ، ويحزن الأب لحال ابنته ، ثم يصحبها في الخريف إلى هراة ، حيث ينزلون عند امرأة عجوز .

وتصل الأميرة دِل پَذيرْ إلى هراة ، يصحبها الطبيب پير ، فيلقيان العذراء وجاريتها ، ويخبرانهما بما كان . ويعتزم الجميع أن يتوجّهوا إلى عمان متخفين في هيأة تجار ، ويطير ملك الجن لاهجان فوق البحر ، فيسمع من السفينة نواح العذراء على وامق، ونواح دلپذير على بهمن . فيدفع السفينة إلى إحدى الجزر ، ثم يمتطي المسافرون الأربعة عفاريت من الجن ، ويتقدم لاهِجان موكب المسافرين عبر الجواء ، فيحمل الخبر السعيد إلى وامق ، ويتمّ اللقاء بينه وبين العذراء ، ثم يتوجّه الجميع إلى بلخ لتخليص بهمن من أسر الملك التركي . ويقع العراك بين الجانبين ، فينهزم الملك التركي ، ثم يسير إلى بلاد أنطون ملك الفرنجة ، ويخلص بَهمن من أسره . وبينما المنتصرون يحتفلون بالنصر ، يقبل

جيش من قبل أنطون ، ويحفر في الأرض حفراً عميقة ، يسقط وامق في إحداها . وتنشأ محنة جديدة ، فيضرع الجمع إلى السماء ، ملتمسين الخلاص لوامق ، وإذ ذاك يقبل الملك مرزبان ملك طوس ، وقد وقع أيضاً أسيراً لحبِّ العذراء، بعد أن شاهد صورة لها ، ويخلِّص العذراء ودِ لْپذير وبهمن والطبيب پير والجارية من أنطون . وبعد ذلك يهيم بحبّ العذراء كالمجنون .

أما وامق فيقع أسيراً لملك الفرنجة أنطون وملك الترك . وهذان يحملان أسيرهما — بعد أن مُنيا بالهزيمة — ويطيران إلى الخليج العربي . وتهبّ عليهم عواصف عاتية ، تدوم ستة أيام ، يقعون بعدها أسارى في أيدي عبدة النار من الهنود ، فيضعون الملكين وأسيرهما وامق وسط نار متأججة ، ويقدمونهم قرباناً للنار . وتحرق النار أنطون وملك الترك ، فيصبحان رماداً ، أما وامق فنار عشقه تغلب حرارة النار ، فلا تستطيع إحراقه ، وأمام هذا المشهد ، يخرّ الهنود ساجدين له ، ويعبدونه .

وتنطلق العذراء وجاريتها ودِ لپذير وبهمن وپير باحثين عن وامق ، فيحملهم التطواف إلى بلاد الزنج او الحبش ، فيقعون في أسر هِلْهِلان ملك الزنج ، الذي كان قد أسر أيضاً هُما ابنة ملك كشمير .

أما وامق فهو — بعد نجاته من الهنود — يهيم في التلال والوديان ، لا مؤنس له فيها غير الوحوش والطيور ، يخاطبها وتخاطبه ، وفي النهاية يلتحق بقافلة ينتهي بها المطاف إلى قلعة هلهلان . ويتغلّب وامق على صاحب القلعة فيفرّ إلى مرزبان طوس ، حاملاً معه العذراء وهُما ، لكنّه لا يلقى العون من المرزبان ، بل إنّ هذا الأمير يُزج به في السجن ، ويرسل رسولاً إلى قلعة ملك الزنج ليحضر وامق وبقية الرفاق وهم دلپذير وبهمن وپير والجارية .

وهنا يلتقي وامق بالعذراء ثانية . وتنتهي القصة بزواج وامق بالعذراء ، وبهمن بدلپذير ، وهِلْهلان (ملك الزنج) بهما (وكان قد أُطلق سراحه بعد أن شفع له وامق) والطبيب پير بجارية العذراء . على أن القصة لم تصل إلى هذه النهاية السعيدة إلا بعد أن قام وامق بمغامرات محفوفة بالأخطار أنقذ بها پري زوج

صديقه لاهجان (ملك الجنّ) من شيطان اختطفها ، فاستطاع وامق أن يخلصها بالسحر من أسرها ويعيدها الى زوجها .

هذه القصة قد فُقدت المنظومات الفارسية التي تناولتها ، وبقيت منظومة لامعي لتنقل لنا تفصيلاتها .

وفيها نشهد ذلك اللون من الحبّ الذي يودي بصاحبه إلى الجنون ، ونشهد كذلك هذا التعاطف بين الإنسان والوحوش ، وهو من الصور التي ظهرت في قصة مجنون ليلى ، واستخدمها شعراء الفرس في منظوماتهم حول المجنون وحبيبته ليلى .

كما أنّ القصة حافلة بذلك الجو الأسطوري الذي يختلط به بنو الإنسان بالجنّ وتحدث فيها خوارق الأعمال ، حيث ينتقل الناس من مكان إلى مكان بسرعة خاطفة على أجنحة الجان ، ويقومون بمغامرات اتخذت مسرحها في مختلف بقاع العالم الذي كان معروفاً في زمان القصة . وهي كثيرة الشخصيات بصورة تجعل قراءتها مملة بالنسبة لمن لم يألف ذلك النوع من القصص الأسطوري القديم .

الفردوسي والقصص الشعري :

لم يقتصر فضل الفردوسي في تطوير الشعر القصصي على نظمه لكتاب الشاهنامه ، بل إنه نظم في آخر حياته قصة يوسف وزليخا . وبالرغم من أنّ الفردوسي لم يكن أول من نظم هذه القصة ، فأغلب الظن أنّ منظومته ، بما تجلّى فيها من براعة قصصية ، أدخلت موضوع يوسف وزليخا ضمن نطاق الشعر القصصي الإسلامي ، فأصبح موضوعاً شائعاً تناوله عشرات الشعراء في الآداب الإسلامية المختلفة ، وتأثر بعضهم بالبعض الآخر ، بصورة جعلت هذا الموضوع يتسع لأبحاث مفصّلة في الأدب المقارن . ربما كان نظم الفردوسي لهذه القصة في أوائل القرن الخامس الهجري . وقد نظم هذه القصة بعد الفردوسي شعراء آخرون مثل عمعق البخاري (المتوفي في عام ٥٤٢ أو ٥٤٣ هـ) ، فكتاب التراجم من أمثال دولت شاه ، صاحب تذكرت الشعراء ، وهدايت صاحب مجمع الفصحاء

ينسبون إلى عمعق البخاري منظومة عن يوسف وزليخا تُقرأ في بَحرْين ، ولكن لا يوجد الآن أثر من هذه المنظومة [1].

ونظمها الشاعر عبد الرحمن الجامي في أواخر القرن التاسع الهجري ، فأضفى عليها من فنّه وروحه ما جعلها درة لامعة في تراث الأدب الفارسي . وقد أصبحت منظومة الجامي عميقة الأثر على كل من تناول هذه القصة من شعراء الترك والهنود . ولا يقل عدد المنظومات المعروفة عن يوسف وزليخا في الأدب التركي عن عشر منظومات ، إذ تناولها الشعراء تباعاً خلال العصور . كذلك تناولها عدد من شعراء الأدب الأردي . وسوف ندرس هذه القصة دراسة مقارنة في فصل خاص ، لتكون مثالاً للموضوع القصصي الواحد في الآداب الأسلامية المختلفة ، نستعين به على بيان التفاعل بين هذه الآداب ، وما كان بينها من تأثير وتأثر .

فخر الدين أسعد الجرجاني ، وقصة ويس ورامين :

عاش فخر الدين الجرجاني في النصف الأول من القرن الخامس الهجري وكان من شعراء العصر السلجوقي ، واشتهر في عهد السلطان أبي طالب طغرل بن ميكائيل بن سلجوق (٤٢٩ — ٤٥٥هـ). وترجع شهرة هذا الشاعر إلى منظومته « ويس ورامين » ، وقد بناها على قصة إيرانية ترجع إلى تراث الفرس قبل الإسلام. ولم تكن هذه القصة مما تُرجم من تراث الفرس إلى العربية في القرون الأولى للإسلام بل بقيت معروفة في اللغة البهلوية . والظاهر أنها كانت ذات شهرة في إصفهان حين اطلع عليها الشاعر ، في أوائل القرن الخامس الهجري ، وتباحث في شأنها مع أبي الفتح مظفر النيسابوري حاكم إصفهان وهو الذي دعاه إلى نظمها بالفارسية . يقول الشاعر :

« فلم أر قصة أحلى من تلك القصة ، فمثلها لا تبقى إلا في بستان جميل ،

---

(١) ذبيح الله صفا : تاريخ أدبيات در إيران ، ج ٢ ، ص ٥٤١ .

لكنّ لغتها بهلوية ، فليس يفهم معناها كلّ من قرأها ، إذ ليس يحسن كلّ إنسان قراءة هذه اللغة ، ولو أنّه قرأها ، فهو لا يفهم معناها .

وهم يقرؤون في هذا الإقليم هذا الدفتر حتّى يتعلموا منه اللغة البهلوية .

فهل من جماعة في هذا الإقليم السويّ يكونون ذوي إقبال على هذا اللفظ الحلو[1] ؟»

يذكر صاحب مجمل التواريخ أنّ هذه القصة ترجع إلى زمان الملك الساساني سابور بن أردشير ، وأنّ موبد الذي كان أخاً لبطل القصة رامين كان حاكماً على بعض الأقاليم من قبل سابور ، وكانت مرو مقر حكومته التي امتدت إلى خراسان وماهان[2] . لكنّ البحث الحديث الذي تناول هذه القصة يرى أنها ترجع إلى أواخر العصر الأشكاني ، لأنّ آثار تمدن هذا العصر ، وملوك الطوائف الذين حكموا خلاله ، ظاهرة في القصة [3] .

يصف الشاعر متن هذه القصة بالبهلوية بأنه خال من الحليات اللفظية أو المعنوية . والمفروض أن الشاعر سار على أسلوب عصره في نظم القصص القديم ، فالتزم بتفصيلات القصة ، لكنّه صاغها صياغة لفظية جديدة ، وأعمل خياله في التعبير عن معانيها . كذلك وجد الشاعر مكانا لنظم أفكاره في بداية القصة وخاتمتها ، وكذلك في مطلع بعض الفصول وخاتمتها [4] . هكذا فعل الفردوسي في شا نا ه ، وهو أسلوب اتبعه فخر الدين الجرجاني . وقد نظم الشاعر قصته في البحر الوافر ، وكان الشائع استخدام المتقارب . والمثال التالي يتجلى فيه خيال

---

(١) يتساءل الشاعر : هل يوجد في هذا الإقليم الذي يقرأ أهله البهلوية من يقبل على قراءة ترجمته الفارسية .

انظر النص الفارسي للأبيات في : ذبيح الله صفا : تاريخ أدبيات در إيران ، ص ٣٧٤ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٧٤ .

(٣) ذكر ذبيح الله صفا أسماء الباحثين المحدثين الذين تناولوا بالدرس هذه القصة ، ومنهم المستشرق مينورسكي الذي كتب حولها سلسلة من الأبحاث في مجلة مدرسة اللغات الشرقية بجامعة لندن . (المصدر السابق ص ٣٧٠ ، ٧١ ، ٧٤) .

(٤) المصدر السابق ، ص ٣٧٥ .

الشاعر ، وأسلوبه في الوصف يقول :

« الليل مظلم ، مطليّ بالقطران ، إنه أسود قبيح كيوم الهجران !

وهو على وجه الفلك كأنه كومة من النيلة ، وهو على وجه الأرض كهندي يمتطي ظهر فيل !

إنّه أسود كالهمّ ، مندفع مثل الأمل ، وقد أسدل ما يشبه الستار أمام الشمس .

فكأنما الليل كان قد حفر في المغرب بئرا ، سقطت به الشمس فجأةً من الأفق .

فارتدى الهواء ثياباً سوداء حزناً عليها ، أما الفلك فقد جمع الجيوش من كلّ جانب ،

وساق كتائبه بانتظام نحو المغرب ، فهناك كان القائد قد سقط في البئر .

فكان جيشُ السماء يتقدّم في مسيرته ، أما الليل فكان مستريحا كأنّه ملك مظفّر ،

مظلّته من فوقه كأنها فلك أزرق ، وقد رُصِّعت المظلّة كلّها بالجوهر .
لقد غدا متباطئا وجلس آمنا ، وثبّت خيمته فوق الجبل .

أما القمر والشمس فقد حجبا وجهيهما ، وناما كأنهما عاشق ومعشوق . ولقد بقيت كل نجمة معلقة بمكانها كأنها لؤلؤة ثبّتت في ميناء .

لقد أصبح الفلك وكأنّه حائط من حديد ، أما النجوم فقد غدت متعبة من المسير ! »

هكذا نرى كيف يتفنن الشاعر في الوصف ، ويضفي عليه صورا تجعل القصة مطبوعة بفنّه ، ملوّنة بأسلوبه الشعريّ . وهناك عشرات من المواقف التي صاغها الشاعر بخياله الخصب ، فجعل قصته بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد نظم لوقائع قصة قديمة .

تدور القصة حول حبّ عنيف قام بين «ويس» الحسناء التي كانت ابنة لأحد الأمراء الإقطاعيين، وقد فُتن بها موبد[1] حاكم مرو، واحتال حتى اختطفها للزواج منها، بعد أن كان قد عُقد لها على أخيها «ويرو»، لكنّ السحر حال بين موبد وبين هذه الحسناء، فعاشت في بيته عذراء، وبهر جمالها أخاه الأصغر رامين، وقام بينهما حبّ عنيف جارف، وأخذا يهربان معا من مكان إلى آخر. وتنتهي القصة بهلاك الأمير موبد، ووصول أخيه رامين إلى الإمارة من بعده، وزواجه من حبيبته ويس.

هذه القصة لم يُقدَّرْ لها الانتشار، كما قُدِّر لغيرها من القصص، فلم ينظمها من شعراء الفرس – فيما نعلم – سوى فخر الدين الجرجاني. أما شعراء الترك فقد نظمها من بينهم شاعر واحد هو لامعي. ومن الغريب أنّ قصة ويس ورامين في منظومة لامعي تختلف في وقائعها عنها في منظومة الجرجاني. إنّ ويس هنا ابنة أمير مرو، أما رامين فهو ابن ملك توران الذي يعشق ويس، ويبلغ به العشق حدّ الجنون. ويُشفى الشاب من جنونه ثم يسمح له بالزواج من ويس، ثم يصل إلى المُلْك بعد موت أبيه. وتختطف رامين جماعة من اللصوص تنكّروا في هيأة دراويش، ثم سجنوه، لكنّه تخلّص من السجن بفضل أحد أعوانه، ورجع إلى ملكه، وقتل الوزير الذي خانه. ويختم رامين حياته بسلوك سبيل التصوف مسترشداً بأحد الشيوخ.

ولقد عزا الباحثون قلة انتشار قصة ويس ورامين بعد الجرجاني لما انطوت عليه هذه القصة من مواقف غير أخلاقية لم تكن تتفق وطبيعة المجتمع الإسلامي المتديِّن. ولعلّ شاعر الترك قد أدخل على القصة تعديلات كثيرة من اختراعه، كما أضفى عليها طابع التصوف، واكتفى باقتباس شخصيّتي الحبيبين اللذين اشتهرا في القصص الإيراني، وكذلك بعض أحداث القصة، لكنّ التغييرات التي أدخلها عليها جعلت عمله بعيدا كل البعد عن أن يكون صورة تركية لعمل سلفه الفارسي فخر الدين الجرجاني.

(١) اسم علم.

نظامي الگنجوي أمير الشعر القصصي :

عندما نأتي إلى نظامي الگنجوي فنحن أمام شاعر من عباقرة الشعر في العالم ، لم تعرف الإنسانية في زمانه شاعرا يدانيه في فنّه ، ولقد عاشت آثاره بعد زمانه ، وأصبحت أعمالا أدبية خالدة ، لما حفلت به من فنّ أصيل ، وجمال وروعة . إنّ نظامي الگنجوي – بدون شك – أعظم شعراء القصة في الآداب الإسلامية ، وأبعدهم أثرا في تاريخ تطور هذا الفنّ (١) .

من الغريب أنّ التاريخ لم يحفظ لنا سوى القليل عن حياة هذا الشاعر . والمعلومات متضاربة حتى عن اسمه ، ويرجّح الباحثون أنّ اسمه هو جمال الدين إلياس بن يوسف بن مؤيد الگنجوي ، وهو الاسم الذي نقله حاجي خليفة صاحب كشف الظنون من خاتمة نسخة لمنظوماته الخمس (٢) . هناك معلومات قليلة عن أسرته ، منها أنّ أمه كانت من أصل كردي ، وأنّها كانت تدعى رئيسه ، ومنها أنّه تزوج جارية تدعى آفاق أحبّها حبا كثيرا ، وماتت في حياته ، ومنها أنّه تزوج بعد ذلك مرتين ، وماتت كل من هاتين الزوجتين قبله (٣) ، ومنها أنّه رزق بابن سماه محمدا ، وكان له خال يدعى عمر . هذه معلومات جُمعت من أشعاره ، وليس فيها كثير غناء في إلقاء الضوء على حياته ، ولا في زيادة استمتاعنا بفنّه .

وليس يُعرف تاريخ ولادته ولا وفاته على وجه التحديد . ربما كانت

---

(١) نشر زميلنا عبد النعيم حسنين كتابا قيما عن نظامي ، درس فيه حياته وشعره . وهو البحث الذي تقدم به لنيل درجة الدكتوراه . (مكتبة الخانجي ، ١٩٥٤) .

(٢) انظر : ذبيح الله صفا : تاريخ أدبيات در إيران ، ج ٢ ، ص ٧٩٩ . ويذكر الاسم بتفصيل أوفى على النحو التالي : جمال الدين أبو محمد إلياس بن يوسف بن زكي بن المؤيد نظامي . انظر :

Boyle : Cambridge History of Iran, Vol. 5, p. 578.

(٣) توفيت زوجته الثانية بعد انتهائه من نظم « ليلى والمجنون » ، أما الزوجة الثالثة فتوفيت وهو ينظم « شرف نامه » ، القسم الأول من منظومة الإسكندر .

ولادته حوالي ٥٣٠ هـ ، أما وفاته فربما كانت في أواخر القرن السادس أو أوائل القرن السابع الهجري ، فهو على كل حال من شعراء القرن السادس الهجري . ولد نظامي في گنجه بمقاطعة آذربيجان ، وهي الآن من أراضي الاتحاد السوفياتي . وكان قبره معروفا في عصر الدولة القاجارية ، والآن قد اهتمت حكومة المقاطعة بإعادة بناء قبره ، وأصبح مفخرة من مفاخر هذه المقاطعة . وبدأ أهلها يظهرون ألوانا من الاعتزاز به ، ويفخرون بأنّه ينتمي إلى الجنس التركي الذي يسكن هذه المقاطعة ، فهو عندهم شاعر قومي . عاصر نظامي شاعرا فارسيا كبيرا اشتهر بفنّ القصيدة هو الخاقاني ، وعاش بعده ، فقد رثاه حين مات عام ٥٩٥ . وعاش الگنجوي طيلة عمره في بلدته گنجه ، ولم يبتعد عنها إلا مرة واحدة ؛ فقد خرج للقاء أمير مرّ بالقرب منها ، وكان هذا الأمير حريصا على لقائه ؛ ثم عاد إلى بلدته .

كان نظامي متصوّفا في حياته ، فلم يُعرف عنه السعي إلى الملوك والأمراء ، والتكسّب بمدحهم . ويذكر دولتشاه صاحب تذكرت الشعراء أنّه كان مُريداً لصوفي يُدعى أخا فرج الزنجاني . ومهما يكن الأمر فقد عاش الشاعر حياة متصوف ، واختار من الموضوعات القصصية ما كان ملائما لتصوير المحبّة الصوفية . وشاع في شعره طابع من المثالية والتسامي ، عبّرتْ عن روح إنسان رقيق ، وفنان أصيل .

ترك نظامي تراثا شعريا عظيما في الشعر القصصي . ويبدو أنّه كان صاحب إنتاج غزير في الشعر الغنائي ، فقد ذكر دولتشاه أنّ ديوانه بلغ عشرين ألف بيت . والظاهر أنّ قدراً كبيراً من هذا الشعر قد ضاع ، وقد جمع باحث إيراني معاصر هو المرحوم وحيد دستگردي ما بقي من ديوانه ضمن كتاب أصدره بعنوان « گنجينهٔ گنجوي » .

إنّ تراث نظامي من الشعر القصصي قد وصل إلينا بأكمله . ويتكون هذا التراث من منظومات خمس ، اشتهرت باسم خمسة نظامي ، واشتهرت كذلك باسم « پنج گنج » أي الكنوز الخمسة . وقد بلغ عمق تأثير نظامي على من

جاء بعده من شعراء الآداب الإسلامية المختلفة أنّ كثيرا من هؤلاء الشعراء حرص على أن تكون له خمس منظومات على غرار منظومات نظامي . وليس من الضروري أنّ هؤلاء الشعراء كانوا يلتزمون بالنظم في موضوعات نظامي ذاتها ، لكنّهم كثيراً ما نظموا في موضوع أو موضوعين تناولهما نظامي . وسنتحدث بايجاز عن هذه المنظومات الخمس .

١ — مخزن الأسرار :

أول منظومات نظامي تدعى مخزن الأسرار ، وتشتمل على نحو ٢٢٦٠ بيتا في البحر السريع . وقد قدّم هذه المنظومة إلى أمير محليّ يدعى فخر الدين بهرامشاه بن داود ، وكان يحكم أرزنگان من قِبَل الملك السلجوقي قِلِج أرسلان ، أحد سلاجقة آسيا الصغرى . وقد نال على منظومته هذه مكافأة بلغت خمسة آلاف دينار ، كما أهداه هذا الأمير خمسة بغال . وهذه المنظومة لا تنتمي إل الشعر القصصي فهي مثنوي أخلاقي فلسفي ، ينتمي إلى لون آخر من الفنّ الملحميّ . ولا يخلو مخزن الأسرار من عدد من الحكايات ، لكنّ الحكايات فيه تساق لأهداف خلقية أو لتصوير بعض الأفكار التي يعرضها الشاعر . وقد تأثر الشاعر في « مخزن الأسرار » بمنظومة ذات طابع موسوعي هي « حديقة الحقيقة » لسنائي الغزنوي .

٢ — خسرو وشيرين :

اختار الشاعر لمنظومته الثانية قصة خسرو وشيرين . أما خسرو فهو كسرى پرويز أحد ملوك العصر الساساني [1] ، وأما شيرين فهي المرأة التي أحبّها كسرى ،

---

(١) هو خسرو پرويز بن هرمز الرابع ، حفيد كسرى أنو شروان . وكان القائد بهرام چوبين قد اغتصب العرش الساساني بعد موت هرمز عام ٥٩٠ م. ولقد نجح پرويز في استعادة عرش أبيه ، إذ هزم بهرام عام ٥٩١ ، وحكم حتى عام ٦٢٨ حين اغتاله ابنه شيرويه واستولى على العرش من بعده .

وتزوجها في النهاية . ومع أنّ هذه القصة ذات أصل تاريخي ، فلسنا نعرف المصادر التي استقى منها نظامي قصته . لقد وردت أخبار عن « الجارية » شيرين في شاهنامة الفردوسي ، وهي — كما صورها الفردوسي — كانت جارية أحبّها كسرى ، ثم انصرف عنها زمنا ، واستعطفته فعاد إليها . كذلك لا نجد تفصيلات كثيرة لقصة خسرو وشيرين في « غرر ملوك الفرس » للثعالبي . وورد ذكر موجز لشيرين زوجة خسرو في كتاب المحاسن والأضداد للجاحظ[1] وقد وصفها بأنها امرأة كسرى[2] . وهناك مادة غزيرة عن خسرو پرويز في تاريخ الطبري ، لكنها لا تتضمن تفصيلات حكايته مع شيرين[3] .

أما قصة خسرو وشيرين ، كما صورها نظامي ، فهي تحفة أدبية رائعة ، حافلة بالخيال والرقة وتصوير العواطف ، وهي كذلك ذات أسلوب جميل ، يحكي القصة في تسلسل وبراعة في الرواية تستولي على اهتمام القارىء ، وتغريه بمتابعتها .

إنّ القصة ذات أصل تاريخي ، لكن يظهر أنّ الشاعر أعمل فيها الخيال ، وأغناها ببراعته القصصية . ولقد استطاع أن ينظم فيها ٦٥٠٠ بيت ، في البحر الوافر (ويسميه الفرس بالهزج المسدس المقصور) .

تتحدث القصة في بدايتها عن شباب پرويز الذي كان حافلا بالتمتع واللهو ، وقصته مع أبيه هرمز الذي كان قد وعد الرعية بالعدالة ، وكيف أنزل الملك الأب عقوبة بابنه الأمير من أجل مخالفات بدرت منه في لهوه . ويرى خسرو في منامه جدّه أنو شروان وقد بشره بأنّ ما حرمه منه أبوه سوف يأتيه عوض عنه ، فسوف يظفر بمغنّ حلو الغناء اسمه باربَدْ[4] ، وبحصان يُدعى شَبديز ، وبحبيبة رائعة الجمال تُدعى شيرين .

---

(١) الجاحظ : المحاسن والأضداد ، ص ٢٠٠ — ٢٠٢ . مكتبة العرفان ، بيروت .

(٢) الطبري : تاريخ ، ج ٢ ، ص ١٧٦ — ١٨٧ . (طبعة دار المعارف — مصر) .

(٣) كان باربد مغنيا من أشهر المغنين في العصر الساساني .

وسرعان ما تتطور القصة لتربط بين حلم خسرو وبين مستقبل الأحداث ، فقد كان لخسرو صديق يدعى شابور حدّث الأمير أنه مرّ في رحلاته وتطوافه ببلد جميل يُدعى أرمينيا تحكمه ملكة عظيمة تدعى مِهين بانو ، وأنّ هذه الملكة ذات شهرة ذائعة بين أمراء المسيحية ، وأنّ وريثة عرشها أميرة من أسرتها هي ابنة أخيها ، وتُدعى شيرين ، حلوة رائعة الجمال . هذه الحسناء تعشق النزهة والصيد ، وتخرج إلى نزهاتها مصحوبة بسبعين فتاة . أما الملكة مِهين فلها حصان أسود كالليل يُدعى شبديز . هنا يعجب خسرو لتماثل الأسماء بين ما سمع من صديقه وما رآه في حلمه . ولقد تملك حبّ الأميرة الأرمنية قلب الأمير الفارسي ، فأوفد صديقه ليدبّر له أمر اللقاء بها . يتوجّه شابور إلى أرمينيا ، ويصل إلى دير ، ويعلم من سياق الحديث مع نزلائه أنّ الأميرة شيرين وشيكة الوصول إلى مرج قريب . ويرسم شابور صورة لخسرو ويعلقها على جذع شجرة في موضع يقع عليه بصر شيرين ، ثم يختفي . وترى شيرين الصورة فتحملها بين يديها ويبهرها جمال صاحبها فتقبّلها وتبكي ، لكنّ الفتيات ، وقد حصلن على الصورة ، يمزقنها في الخفاء ثم يخبرن الأميرة بأنّ هذه الصورة كانت وهما صورة شيطان ، وأنّ المكان لا بد مسكون بالشياطين ، ويدعونها إلى الانصراف عنه إلى سواه . ويسمع شابور بما جرى فيسبقهن إلى المكان ويرسم صورة جديدة لخسرو ، ويضعها في طريق الأميرة ، فيحدث للصورة الثانية ما حدث للصورة الأولى ، فيعلّق شابور صورة ثالثة لخسرو في موضع تمرّ به الأميرة ، وفي هذه المرة تتمسك الأميرة بالصورة ، وتطلب من جواريها أن يتفقدن المكان عساهن يجدن أحداً يوضح أمر هذه الصور . وهنا يظهر لهن شابور ، وقد اتخذ هيئة قسيس ، ويحدّث الأميرة على انفراد بأنّ الصور التي شاهدتها كانت كلها من صنعه ، وأنّها تمثل الأمير خسرو پرويز ، الذي يحبّها من كل قلبه ، وقد أرسل إليها خاتما قدّمه لها شابور . وتعلن الأميرة حبها للأمير الذي بهرتها صورته ، وتطلب من شابور أن يدلّها على طريق المدائن [1] ، فيدلّها على الطريق . وتعود شيرين مع جواريها إلى قصر

(١) المدائن كانت عاصمة الدولة الساسانية .

عمتها الملكة مهين ، ثم تلتمس شيرين من الملكة أن تعيرها جوادها شَبْديز ، لتخرج به في رحلة للصيد . وفي اليوم التالي تخرج الأميرة مع جواريها ، وتتظاهر بمتابعة غزال ، فتنطلق بجوادها مسرعة ، ثم تبتعد عن الجمع متابعة سفرها نحو المدائن . ويطول بحث الجواري عن الأميرة ، ثم يرجعن إلى الملكة ، وينبئنها باختفائها ، فتحزن حزنا عظيما . أما شيرين فتتابع السفر أياما ثم يحلّ بها التعب ، فتتوقف للراحة ، وتنام مستسلمة لخالقها ، فيوقظها جوادها لتجد أسدا يقترب منها ، فتصميه قتيلا بسهم تسدّده نحوه ، ثم تتابع سيرها لتصل إلى مرج تتوسطه بركة ، فتعتزم الاستحمام لتزيل عنها غبار السفر ، وتنعش كيانها بمائه اللطيف . وتلف حول وسطها غلالة وتنزل إلى الماء .

وتحمل الصدفة خسرو إلى المكان . لقد وشى الواشون به عند أبيه ، فاتّهموه بأنّه يطمع في إزاحة أبيه عن العرش . وقد غضب الملك هرمز لذلك ، فكان أن نصح الأمير خسرو أستاذُه بزرگ أُميد بأن يسافر في رحلة خارج البلاد بعض الوقت ، حتى يهدأ غضب أبيه . ويُذعن خسرو للنصيحة ، ويجد في السفر فرصة لتفريج همّه ، والبحث عن حبيبته . لكنّه يوصي جواريه ، قبل أن يغادر قصره ، أن يحسنّ استقبال شيرين إن وصلت إلى القصر . ويتقدم الأمير مع حاشيته إلى أرمينيا . ويترك الحاشية بعض الوقت ليتجوّل في المنطقة التي وصلوا إليها في بداية ترحالهم ، وهنا يبصر الحصان الأسود ، ويلمح الحسناء التي تستحم في البركة ، فيبهره رائع حسنها . وتنتبه شيرين لوجوده على مقربة من البركة فترتبك ، وإذ ذاك يحوّل الأمير بصره عنها ، ويرفع عنها الحرج . أما هي فتقفز من البركة ، وفي عجلة ترتدي ثيابها ، وتنطلق بجوادها إلى أرض فارس . لكنّها تشعر بقلق نفسي يساورها ، إذ أخذت تتفكر بذلك الشاب الذي شاهدته ، وحدّثها قلبها أنّه ربما كان هو ذاته الأمير الذي خرجت للبحث عنه . وكذلك شعر خسرو بقلق نفسي يساوره ، وخالجه الظن بأن الفتاة التي رآها هي الحبيبة التي خرج من بلاده باحثاً عنها ، وتصل شيرين الى قصر خسرو ، وكان قد أرشدها شابور للطريق إليه ، أما الأمير فيصل إلى قصر ملكة أرمينيا ، وينزل

ضيفا عند الملكة . وتأبى شيرين الإقامة في قصر خسرو مع جواريه ، وقد طلبت أن تُبنى لها قلعة تقيم بها ، فأجيبت إلى طلبها . وتوجّه شابور ثانية إلى أرمينيا حيث حمل إلى خسرو أخبار شيرين ، فاتفق الجميع على إيفاده إلى المدائن لإحضارها إلى أرمينيا ، فقد اعتزم خسرو قضاء فصل الشتاء هناك . ويذعن شابور ويذهب إلى إيران ، ويعود بشيرين ، وتصل شيرين لتجد خسرو قد انصرف عائدا إلى وطنه ، لكنّها تعود فتلقاه في أرمينيا ، وتقوم بين الأمير والأميرة صحبة لطيفة ، ويتشاكيان الحبّ ، في عفة وبراءة ، ويكون لسان التشاكي هو الغناء ، يشدو به مغنّي الأمير معبّرا عن قلب سيّده ، وتجيب مغنية الأميرة معبّرة عن قلب سيّدتها . وتنشب في إيران ثورة بهرام چوبين [1] على الملك ، فتدعو شيرين الأمير خسرو أن يتوجّه إلى إيران لتخليص ملك أبيه . ويلجأ خسرو إلى قيصر الروم ويتزوج ابنته مريم فتقوم بين الحبيبين جفوة ، لكنّ كلا منهما لا يُشفى من حبّ صاحبه ، وترث شيرين عرش أرمينيا بعد وفاة عمتها الملكة ، لكنّها تتوجّه مع حاشيتها إلى إيران حيث تقيم في قلعتها ، مغاضبة لخسرو في الظاهر ، وقلبها متعلّق به .

ويدخل القصة عنصر جديد ، يصور الحبّ المتفاني ، وكذلك يكون دافعا لإثارة الغيرة في قلب خسرو ، فقد كانت قلعة شيرين واقعة بين تلال صخرية ، ولم تكن هذه الأميرة تجد الحليب لتشربه ، فأخبرت شابور بالأمر ، فأخبرها بأنّ له تلميذا ذكيا يستطيع أن يجد حيلة لذلك . ذلك التلميذ هو فَرهاد الذي ما كادت عيناه تبصران شيرين حتى أصبح أسير حبها . ولقد كان على الجانب الآخر من الجبل مرعى وافر العشب ترتعي به الماشية والأغنام ، فحفر فرهاد قناة بالجبل تصل المرعى بقصر الأميرة ، وهكذا كان الرعاة يحلبون الماشية والأغنام ، ويصبون اللبن في هذه القناة ، فتحمله إلى قصر الأميرة . وحاولت شيرين أن تكافئه بالذهب والجواهر فما قبل منها مكافأة ، وعاش مُوَلّها أسير هواها . وهام في الصحارى والفلوات كالمجنون ، من جراء حبّها .

(١) كان بهرام چوبين من كبار القادة العسكريين .

والظاهر أنّ غيرة الملك ثارت من تعلق هذا المحبّ الجديد بشيرين الجميلة ، وحاول أن يصرفه عن هواه فما انصرف ، فلا هو قبل الإغراء بالهدايا ، ولا خاف من التهديد بالعقوبة . وهنا طلب إليه الملك شق طريق وعر ، ووعده بأن يهبه شيرين لو أفلح في شق هذا الطريق . ومضى فرهاد يعمل ، وكان ينحت من الحجر تماثيل لشيرين يرنو إليها . ورقّت له شيرين وخرجت إلى الصحراء لمواساته ، وفي عودتها سقطت عن جوادها ، فرآها فرهاد وسارع إلى نجدتها ، وصحبها حتى بلغت قلعتها . وعلم الملك بذلك ، وكذلك نجح فرهاد في شقّ الطريق خلال الجبل ، فضاق الملك بفرهاد . وشاور أعوانه في وسيلة للتخلص من الوعد الملكي بمكافأته بشيرين ، فكان الرأي أن يخبروه أن شيرين قد ماتت ، فلما سمع فرهاد بالنبأ لم يجد للحياة قيمة ولا معنى بعد وفاة حبيبته ، فقفز من فوق صخرة عالية ولقي حتفه . وقد حزنت شيرين لموته حزناً عظيماً ، وبنت فوق رفاته قبة ، ليصبح قبره مزاراً للمحبين .

هذه القصة الجانبية المؤثرة ذات طبيعة صوفية ، فالعقل الذكيّ الذي تمتّع به فرهاد تلاشى وضاع ، وتحول إلى جنون أمام طغيان العشق . والحياة الناجحة لم تعد ذات قيمة بدون الحبيب ، وقد اختار العاشق الفناء في سبيل الحبّ ، وآثره على العيش بدون الحبيب .

ويزداد الجفاء بين شيرين وخسرو بسبب مأساة فرهاد ، التي أضافت سبباً جديدا للغضب منه ، بعد ما كان من خيانته لها ، وزواجه من غيرها . وتموت مريم زوجة خسرو ، ويسعى إلى شيرين فتصدُّه ، وتقسو عليه . ويحاول الملك أن يتسلّى بفتاة أخرى لكنّ الملل يتطرق إلى نفسه ، ويبقى حبّ شيرين عالقاً بها . أما شيرين فيبقى قلبها على حبّه له ، بالرغم مما كانت تبديه نحوه من صدود . وينتهي الأمر بزواج المحبّيْن ، بعد كثير من العناد والدلال . ويعيش الزوجان حياة سعيدة ، لكنّ هذه الحياة تنتهي بمأساة رهيبة . لقد كبر شيرويه ابن الملك من زوجته مريم ، وتعلّق قلبه بشيرين ، وإذ ذاك صمّم على قتل أبيه ليحصل على عرشه ، ويظفر بزوجه . وذات ليلة نام خسرو بعد أن سامرته

شيرين بحلو حديثها ، ثم استسلمت هي أيضا إلى النعاس . ودخل الغرفة مغتال أرسله شيرويه ، فكان أن تسلل إلى مخدع الملك ، وأغمد في صدره خنجراً ثم لاذ بالفرار [١] . وظمىء الملك الجريح إلى جرعة من الماء ، وفكّر في أن يوقظ زوجته شيرين ، لكنّه تذكر أنها قضت بعض الليالي مؤرقة الجفنين ، وأنّها بحاجة إلى أن تظفر بشيء من الراحة يعينها على ما ينتظرها في الصباح . وهكذا مات الملك بعد أن تجرع الآلام وحده ، ولم تشعر به زوجه . وفي الصباح فتحت شيرين عينيها لترى الجريمة المفزعة . وبكت حتى أشرفت على الهلاك ، لكنّها تظاهرت بالهدوء ، واعتزمت أمراً . وسرعان ما أرسل إليها شيرويه يخطب ودّها ويعلن لها حبّه ، فتظاهرت بالميل إليه ، وطلبت منه أن يهدم ما خلّفه زوجها من قصور ، وكان قصدها ألا يبقى للخائن ما يتمتع به من تراث أبيه . أما شيرويه فحسب ذلك انصرافا عن زوجها ، وميلا للتخلّص من آثاره . وغسلت جسد الملك وعطرته ، ثم أعدت له جنازة عظيمة ، سار فيها عظماء البلاد ، ومعهم الملكة شيرين التي توسطت حشداً من الشباب ، ولاحت على وجهها علامات الرضا . ولما وصلت الجنازة إلى الدخمة [٢] ، حُمل الجثمان إليها ، فكشفت شيرين عن الجرح وقبّلته ، ثم طعنت نفسها في موضع مشابه لموضع الطعنة في صدر الملك ، ثم ألقت بنفسها فوق جثمانه ، وارتمت بين ذراعيه ، ووضعت خدها على خده . وصرخت صرخة عالية أسلمت بعدها الروح .

وقد يتساءل القارىء ماذا كان مصير عرش أرمينيا الذي تخلّت عنه شيرين ، والشاعر لم ينس حين ذكر زواج شيرين من خسرو أن يحدثنا عن مصير هذا العرش ، فقد أُسند إلى شابور الذي كان صديقا ومعوانا للحبيبين في جميع الأحوال .

---

(١) يذكر التاريخ أن شيرويه اغتال أباه خسرو پرويز .

(٢) الدخمه هي المكان المهجور الذي يضع فيه المجوس موتاهم ليتحللوا تحت ضوء الشمس ، فدفن الموتى في باطن الأرض محرم في دين زردشت .

هكذا تنتهي هذه القصة الحافلة بمختلف المواقف الإنسانية ، التي تصور الحبّ المتفاني والوفاء والخيانة وفساد الطبقة الحاكمة . وهي حافلة بالصراع ، عامرة بمختلف المواقف المثيرة .

وقد نظم القصة بالفارسية بعد نظامي شاعر الهند أمير خسرو الدهلوي [1] ، فنقلها إلى آفاق جديدة .

وكذلك لقيت هذه القصة صدى واسعا في الأدب التركي فنظمها عدد غير قليل من الشعراء العثمانيين .

خسرو وشيرين في الأدب التركي :

قدّم نظامي الكنجوي لشعراء القصة في الآداب الإسلامية هذا الموضوع القصصي الحافل بالمواقف، وفيه كثير من الصور الممتعة ، والأحداث التي تصلح لأن تُعالج بأسلوب قصصي مصطبغ بطابع التصوف الذي غلب على شعر الكثير من شعراء الآداب الإسلامية .

ولقد دخلت هذه القصة الأدب العثماني في أول عهد اللغة التركية الغربية بفنّ المثنوي . لقد كان الشاعر الحكيم سنان المشهور بتخلصه « شيخي » هو أول من نظم هذه القصة باللغة التركية الغربية . كانْ شيخي هذا صوفي النزعة والتعلّم ، وإنْ أُثر عنه أنّه اشتغل بطبّ العيون . ولقد تتلمذ في التصوف على صوفيّ تركي مشهور هو الحاج بيرام الأنقروي (توفي عام ٨٣٣ هـ.) . ويرجع الفضل إلى شيخي في إدخال فنّ المثنوي القصصي إلى اللغة التركية الغربية، وكان المثنوي يُستخدم في هذه اللغة من قبل للتعبير عن موضوعات غير قصصية .

---

(١) ولد في پتيالي بالهند عام ٦٥١ هـ . وكان من كبار الشعراء ، وله شعر كثير . حاكى نظامي في منظوماته الخمس . نظم خسرو وشيرين عام ٦٩٩ هـ وتوفي في دهلي عام ٧٢٧ هـ .

وتُعتبر منظومة خسرو وشيرين لشيخي أشهر أعمال هذا الشاعر وأهمها . بدأ شيخي نظم هذا القصة حوالي عام ٨٢٤ ، وتوفي حوالي عام ٨٥٥ ، تاركا منظومته غير مكتملة .

لقد أخذ شيخي قصة خسرو وشيرين عن نظامي ، لكنّه أضاف إليها مادة تعليمية لم تكن في منظومة الشاعر نظامي . ومع أنّ هذه المادة التي أضافها الشاعر تكشف عن أصالته ، ومحاولته الإحاطة بموضوعه من جوانب مختلفة ، فهذه المادة ذاتها أضعفت السياق القصصي ، وقطعتْ تتابع الأحداث ، فبقيتْ لنظامي مزيّة التفوق في رواية القصة على من سعى إلى محاكاته .

وقد كان شيخي ذا فضل كبير على الأدب التركي من عدة وجوه . لقد جعل أسلوب المثنوي أكثر أناقة مما كان عليه من قبل . وربما كان البديع هو الصنعة التي تطرّقت إلى هذا الأسلوب في كثير من الأحيان ، لكنّ شيخي سما بالأسلوب إلى مستوى أدبي لم يكن يتوفر من قبل لشعر المثنوي التركي ، وإن تجلّى في فنّيْ الغزل والقصيدة . وشيخي أيضا هو أول شاعر تركي يسعى لصياغة قصة ، في الشعر العثماني . يُضاف إلى ذلك أن شيخي تأثر بالمثل الذي احتذاه وهو منظومة « خسرو وشيرين » لنظامي ، فاتخذ لمنظومته بحر الهزج المسدس ، وكان السائد عند شعراء الترك النظم في الرمل ، فهو البحر الذي ساد المنظومات التركية في عهدها الأول ، اقتفاء لمولانا جلال الدين الرومي . وقد أدخل شيخي بعض التطور إلى طريقة المثنوي ، ذلك لأنه نثر خلاله مقطوعات غزلية تناسب المقام ، فأصبحت هذه الغزليات تمثل وقفات غنائية ، تجعل القارىء يجمع بين متعة القصة ومتعة الغناء ، وهي طريقة سبق إليها بعض شعراء الفرس ولقيت قبولا واسعا عند الترك ، وبخاصة لأن الشعر الغزلي الغنائي كان أقرب إلى تذوق القارىء من شعر القصة ، الذي كان جديدا حينذاك ، لم يألفه الذوق بعد . وقد انتشر بعد شيخي إدخال الشعر الغزلي ضمن المثنويات القصصية . وبرغم أن قصة خسرو وشيرين أقدم منظومة قصصية ، وبرغم أنها لم تكتمل ، فقد بقيت لها شهرة واسعة في تاريخ الأدب العثماني ، وحظيت دون مثيلاتها مما نُظم حول

خسرو وشيرين بإعجاب قراء الشعر العثماني ومؤرخيه .

لقد سار شيخي على خطى نظامي في تصوير أحداث القصة . لكنّه حاول أن يكون مبتكرا في بعض المواقف ، فتوسع في وصف ثورة بهرام چوبين ، تلك الثورة التي أودت بحياة هرمز ، والد خسرو پرويز . لقد وجد مادة تاريخية وافرة عن هذه الثورة ، فنظمها ، لكنّه - وإنْ أضاف جديدا إلى قصة نظامي - أفسد سياق القصة ، التي لا تهتم بتصوير وقائع التاريخ ، بقدر ما تهتم بموضوعها القصصي الخاص وهو الحبّ الذي جمع خسرو وشيرين . وكان لشيخي اهتمام كبير بالشعر التعليمي ، فأجرى على لسان الحكيم بزرگ أميد كثيرا من هذا الشعر ، يدور حول الحكمة في خلق العالم وما شابه ذلك ، وكان هذا أيضا مُضعفا لترابط القصة .

لقد وجد الشاعر مناسبة لهذا التفلسف والوعظ فأجراه على لسان بزرگ أميد ، حين شعر خسرو ببداية ظهور الشيب في لحيته ، وساءل أستاذه في ذلك ، فأخذ يحدّثه حديثا في أسرار الكون وحكمة الخلق ، وطال الحديث ، ولم يتمّ ، فقد توقفت منظومة شيخي عند هذا الحد ، إذ مات وتركها غير مكتملة . ولا يبقى من أحداث القصة بعد ذلك سوى مؤامرة شيرويه الابن العاق الذي أحبّ شيرين امرأة أبيه ، وكذلك طمع في الاستيلاء على العرش ، فكان أن قتل أباه ، وسعى للاستيلاء على قلب امرأته ، وكان أن خدعته حتى شيّعت جثمان زوجها ، ثم فاجأته بانتحارها فوق الجثمان ، حين كان على وشك أن يودع في مقرّه الأخير .

واهتم بنظم خسرو وشيرين شاعر اشتهر بتخلّصه «آهي» ، كان معاصرا للسلطان سليم الأول . وربما يرجع تاريخ شروعه في هذا العمل إلى وقت اشتهر فيه عمل شيخي ، وكان ذلك بعد انتهائه منه بنحو خمسين عاما . ولقد عرض آهي بعض ما نظم حول هذه القصة على أحد شيوخ الطريقة النقشبندية ، وكان يُدعى محمود چلبي أفندي ، فكان أن نصحه الشيخ بألا يضيع وقته في تعظيم الملك الوثني خسرو پرويز وهو من مزّق الكتاب الذي بعث به إليه النبي ، صلوات الله عليه ، يدعوه فيه إلى الإسلام . وقد استمع آهي لهذا النصح وانصرف عن نظم القصة .

وقد بقيت أجزاء قليلة منها تجلّت فيها مقدرة الشاعر في الوصف والقصص ، وظفرت بالكثير من ثناء كتاب التراجم ، ودارسي الأدب التركي .

ونظم القصة شاعر آخر كان معاصرا لآهي ، يُدعى جليلي ، لكن منظومته لم تحقق أي نجاح ، ولا يكاد ينهض لها ذكر إلا في كتب التاريخ الأدبي .

ويذكر كاتب چلبي شاعرين آخرين نظما هذه القصة هما «خليفة» و«معيدي زاده» .

ونظم علي شير نوائي الذي كان وزيرا للسلطان حسين بيقرا هذه القصة باللغة التركية الشرقية المعروفة بالجغتائية . وقد توفي هذا الوزير الشهير في هراة عام ٩٠٦ هـ .

وهكذا نرى كيف لقيت هذه القصة ، التي أبدع في تصويرها نظامي ، صدى كبيراً خارج نطاق الأدب الفارسي ، وأصبحت مثالا أدبيا احتذاه كثير من الشعراء . كذلك احتذى بعض الشعراء قسما من المنظومة هو قصة حب فرهاد لشيرين ، وأشهر من قام بذلك الشاعر التركي لامعي في منظومته فرهادنامه [1] .

٣ ــ ليلى والمجنون :

الموضوع القصصي الثالث الذي تناوله نظامي هو قصة ليلى والمجنون ، هذين العاشقين البدويّين اللذين اشتهرت قصتهما بين العرب ، وحيكت حولهما الأساطير كما نُسبت إليهما الأشعار . القصة كما رواها كتاب الأغاني ، وكما صورتها الكتب التي تهتم بأخبار العشاق حوت كثيراً من المواقف التي تصلح للتصوير القصصي . تلك قصة مجنون بني عامر تقف على جسر بين الحقيقة والخيال ، يقرّ بعض الرواة بصدقها ، ويناقضهم آخرون فيقولون باختراعها . وتتوالى فيها الأحداث حافلة بصور الوفاء ، وما جرّه على المتحابين من شقاء . لقد أحبّ

---

(١) ربما كان وصول هذه القصة إلى لامعي عن طريق شيخي الشاعر التركي الذي حاكى منظومة خسرو وشيرين لنظامي .

المجنون ليلى ، ومنعه أهلها من الزواج منها ، فهام في الفلوات ، وقد تخلّى عن العقل والعقلاء ، وعاش للقلب والإحساس ، ولمعاناة الحرمان الذي فرضه عليه المجتمع ، ثم فرضه هو على نفسه . والجنون في القصة الأصلية هو الخروج عن تصرف العقلاء ، الذين يلتزمون بنظام متواضع عليه في الفكر والعمل . لكنّ الجنون تطور من معناه هذا إلى معنى رمزيّ اصطلح عليه الصوفية ، هو الخروج عن سلطان العقل وقواعده ، إلى سلطان القلب . هو التخلّي عن مصطلح عامة المفكرين ، ثم سلوك سبيل الخاصة من السالكين . هو أن يمزق الإنسان كل أثواب الرياء التي توصف بأنها حكمة وتعقّل ، وينقاد لخلجات القلب المشبوب والروح الثائر على قيود المنطق الجاف .

تضم قصة ليلى والمجنون شخصيات متعدّدة ، هما العاشقان ليلى وقيس بن الملوح بن مزاحم الذي اشتهر بمجنون بني عامر . وينشأ هذا الحبّ بينهما منذ صباهما الباكر ، ثم ينمو الحبّ على الأيام . ويشبّب قيس بليلى ، فيمنعه أهلها من الزواج بها ، لأنّ عادة العرب كانت تقضي بألا تُزوّج الفتاة من فتى شبّب بها . وكأنما كان السبب الكامن وراء ذلك أنّ التشبيب يضع أسرة الفتاة أمام أمر واقع ، يحاول به المحبّ أن يفرض نفسه على الفتاة وعلى أهلها ، مدّعياً في غزله ادعاءات كاذبة ، قد تصرف سواه عن التقدم إليها ، فتبقى له وحده ، فالأسرة هنا تثور لكرامتها ، وتتصدى للعاشق وتقاومه ، وتمنعه من الزواج بفتاته .

ومن شخصيات القصة أبو ليلى وهو عم قيس ، ويمثّل القسوة والحقد على قيس ، ويبقى على قسوتـــه حتى يموت العاشقان ، ومنها أبو قيس وهو الأب العطوف الذي يبذل كل ما في وسعه ليخفّف الألم عن ابنه ، ويتبعه إلى الفلوات ، مستعطفاً مواسياً ، ولا يكون لذلك كبير جدوى . وهناك شخصية الأمير نوفل بن مساحق الذي خرج إلى الصحراء مع بعض أتباعه ، فلقي قيسا وعلم بخبره ، ووعده بأن يعاونه في الظفر بمحبوبته ، لكنّه لم ينجح في مسعاه ، وكان أن عاد قيس إلى جنونه وهيامه في الفلوات .

وهناك صورٌ متعددة وأشعار تصور أشواق قيس وآلامه ، وهواجسه وأحلامه ،

وانفعالاته بين اليأس والرجاء . وحياةُ قيس في الصحراء وإلفه لوحوشها ، وحبّه للغزلان التي تشبه ليلاه ، كل هذه مواقف عاطفية رقيقة ، يتسع فيها مجال القول أمام الشاعر الرقيق المبدع ،الذي يتمتع إلى جانب براعته الفنية بإحساس مرهف، وعاطفة جياشة ، ونفس صافية شفافة صقلها التصوف وأغناها .

ونحن إذا تتبعنا قصة ليلى والمجنون في منظومة نظامي ، وقارناها بالمادة القصصية العربية التي تدور حول هذين العاشقين نجد أنّ نظامي أفاد من كافة التفصيلات ، وإنْ كان قد صوّرها بطريقته الخاصة .

لقد رغب إليه أمير يُدعى شروانشاه أبو المظفر أخِستَان بن مَنُوچِهْر أن ينظم هذه القصة، فتردّد في البداية ظانّاً أنّ موضوع القصة ضيّق، ومجالها محدود يقول :

« فما دام دهليز هذه الحكاية ضيقا، فإنها ستجعل الكلام الملكيّ الخُطَى أعرج .

لا بدّ أن يكون ميدان الكلام واسعا ، حتى يتجلّى فيه طبع فارس (البيان)».
ثم ذاره يرسم لنفسه السبيل لمعالجة القصّة بقوله :

« من الواضح أنّ عليّ أن أُكثر من سوق النكات، ما دمت ماضيا في رحلة لا أعرف فيها طريقي .

فلا بستان ولا وليمة ملكية ، ولا نهر ولا خمر ولا ندمان ! بل هناك جفاف الرمال ، وصلابة الجبل ، وبها يصبح الكثير من الكلام مثقلا بالهمّ ! » .

وفي هذه الأبيات موازنة بين ما كان يلقاه في قصة خسرو وشيرين من حدائق غناء وأنهار وولائم ملكية ومجالس للشراب ، وكلها موضوعات يحلو فيها نظم الشعر . فهو هنا قد تخيّل أنّه مقبل على أرض قاحلة، لا بساتين فيها، ولا مجالس ولا ولائم ، فماذا بقي غير حبّ العاشقيْن ؟

لكنّ نظامي — في الحقيقة — لم يتعثّر في نظم هذه القصة ، لقد نظم فيها

أربعة آلاف وسبعمائة بيت في أقل من أربعة أشهر ، وذلك بالرغم من انشغاله بأعمال أخرى في ذلك الوقت ، على ما يقول :

تبدأ القصة بأنّ ملكا من ملوك العرب كان بدون عقب ، فدعا ربّه أن يرزقه بغلام ، وكان أن تحقق أمل هذا الملك ، ووُلد له غلام أسماه قيسا . ثم تمضي القصة فتتحدث عن طفولة قيس ، وكيف تعرّف إلى ليلى في المكتب[1] ، فكانت هذه الصحبة بداية عشق وهيام ، طال بهما عناء قيس وليلى . تصف القصة إبعاد ليلى عن المجنون ، وذهابه لمشاهدتها ، وكيف رأى والد المجنون ما ألمّ به ، فذهب يخطب له ليلى ، لكنّ أباها لم يوافق على زواج ابنته من قيس . وهنا يبذل والد المجنون مسعى ليشفي ابنه مما ألم به ، فيأخذه إلى الكعبة ، علّه يسلو ، فيدعو المجنون ربّه عند الكعبة أن يزيده حبّاً لليلى .

ويشكو أهل ليلى المجنون إلى الخليفة فيبيح لهم دمه . وكان أبوه يسدي لــه النصح فلا يستجيب . أما ليلى فكانت أيضاً مُولهّة به ، وكانت تنظم الشعر وتبعث به إليه في الخفاء . وذات يوم خرجت ليلى إلى البستان مع بعض أترابها ، فيجد الشاعر مجالاً للتوسع في وصف جمال الربيع ، ويذكر مختلف الورود والأزهار والأشجار ، وكلّ ذلك من وحي خياله ، فصحراء نجد لم تكن تعرف حينذاك هذا النوع من البساتين الملوّنة ، وهذه الأنواع المختلفة من الأطيار الشادية . وفي ذلك الوقت أنشد شخص غزَلاً كالدرّ المكنون من أقوال المجنون ، فهاج وجد ليلى وشجاها . ورأى ليلى فتى من بني أسد يُدعى ابن سلام ، فأعجب بجمالها وخطبها من أبيها ، فاستمهله أبوها بعض الوقت حتى تُشفى من مرض ألمّ بها . وظفر ابن سلام بهذا الوعد ثم عاد إلى دياره .

ونصل بعد ذلك إلى قصة أمير الصدقات نوفل مع قيس ، وكيف وعده نوفل بأن يعمل على تحقيق أمله في الزواج من ليلى . ويلجأ نوفل إلى الحرب لقهر قوم ليلى على قبول قيس . وقصة نوفل مع قيس في الأصول العربية لا تتضمن أيّ هجوم حربي ، لكنّ خيال الشاعر هنا أراد أن يصور الحماس لقيس ، وكيف غلب على

---

(١) نوع من المدارس الأولية يعرف بالكتاب في بعض البلاد العربية .

هذا الأمير حتى قاد جيشاً هجم به على حيّ ليلى . وقد أتاح هذا للشاعر مجالاً صور فيه إحدى الوقائع الحربية . ويتغلّب جيش نوفل على قوم ليلى لكنّ الأب لا يستسلم لرغبة نوفل في خطبة ليلى لقيس ، بل يهدّد بقتل ابنته وإلقاء رأسها للكلاب ، مؤثراً موتها على زواجها من قيس . ويجد نوفل أنّ مجال السعي لا بدّ أن يقف عند هذا الحدّ ، فينسحب تاركاً ليلى وأهلها ، وهنا يعاتبه قيس عتابا شديدا ، ويعود إلى حياة التشرّد في الصحراء . وتنشأ بين قيس وبين حيوان الصحراء ألفة ، فيحنو على الغزلان ، ويخلّص غزالاً من يد صياد كان يهمّ بذبحه . ثم يناجي غرابا رآه فوق غصن . وفي الأصول العربية مواقف من هذا النوع ، فلقيس بيتان مشهوران في الغزال ، وفيهما يقول :

أيـا شبه ليلى لا تُراعي فإنّني — لك اليوم من بين الوحوش صديق

فعيناك عيناها وجيدك جيدها — خلا أنّ عظم الساق منك دقيق

أما مناجاة الغراب عند نظامي فهي مختلفة عن تلك التي جاءت في الأصول العربية ، فالأبيات العربية الموجّهة إلى الغراب تتمنى له السوء ، لأنّه فأل السوء ورسول الفراق ، أما أبيات نظامي فهي مختلفة عن ذلك ، ففيها تأمّل لحاله وحال الغراب ، وهي أقرب إلى الأنس به منها إلى النفور منه .

يتزوج ابن سلام ليلى ويأخذها إلى داره فتعيش في بيته عذراء ، ويعلم المجنون بزواج ليلى ، ثم يناجي خيالها . وتطول إقامته وحيداً في الصحراء ، فيذهب إليه أبوه ، يدعوه للعودة إلى داره ، فلا يستجيب المجنون ، ويودّع أباه وداعا مؤثرا . ويعود الأب إلى بيته ليلقى نهايته حزنا على فتاه . ويعظم حزن المجنون على أبيه ، ثم يأنس إلى الوحش والسباع . رفع المجنون رأسه إلى السماء فناجى الزهرة ، ثم ناجى المشتري ، ولم يُجْدِ ذلك نفعاً ، فتوجّه بمناجاته إلى ربّه .

وفي صباحٍ مُشْرق جاءه خطاب من ليلى ، وصفت فيه همومها ، وناجته بأعذب الكلماتِ ، كما وصفته بأرفع الصفات ، فهو «خازن كنز العرفان ، منه اقتبس العشق نوره ، وهو الذي لم يرحم جسده ، وأشعل النار في بيدره ، وهو الوفيّ الذي تمسّك بالوفاء ، فسقط في معرض القيل والقال » ، ثم تحدثتْ عن وفائها له

« فمع أنّ جسدها بعيدٌ عنه ، لكنّ روحها لا تفترق عنه لحظة واحدة». ولقد أجابها المجنون بخطاب مماثل ، بثّ فيه لواعج روحه .

وجاء سليم العامري ، خال المجنون ، إلى الصحراء يتفقد حال ابن أخته ، فرآه على حال عجيب ، لوّنته الشمس فأصبح حبشيّ الجلد ، يعيش مع الحيوان ، ويأكل العشب . ولما قدّم إليه ما حمله من لذيذ الطعام أبى ، وحدّث خاله حديثاً صوفيا خلاصته أنّ الطعام شَرَكٌ للإنسان ، كالحَبِّ للطير . وسأل المجنون خاله عن أمه ، فأحضرها لتراه ، وكان جزعها عظيما إذ رأته على ما كان عليه من توحّد في الصحراء ، «وقد غدا ورده الأحمر مُصفرّاً ، ومرآة(وجوده)علاها الصدأ». ودعته بحرارة إلى أن يعود إلى داره ، فخاطب المجنون أمه باحترام قائلا : « يا من قدمك تاج لرأسي ، ورَشْح صدفك جوهري ! لو أنّني لا سبيل لي إلى العقل ، فأنت تعلمين ألا ذنب لي في هذا . فلو أنّ أمري آل إلى هذا السوء ، فإنّي لم أجلب هذا على نفسي . فماذا يجدي اجتهادنا ؟ إنّ هذا الذي وقع بي كان أمراً مقضيّا . فعشقٌ بمثل هذا البلاء والحزن ، تعلمين أنّه لا يقع اختيارا .إنّك تكافحين أمراً حرّر طائر روحي من هذا القفص . وأنت تجذبينني إلى القفص مرة ثانية ، حتى أغدو أسير قفصين [1] » .

ولما كان المجنون قد خالف أمه بهذا القول ، فقد انحنى وقبّل قدمها ملتمسا منها قبول عذره . وكان وداعٌ وفراق ، وعادت الأم إلى منزلها ثم سرعان ما أسلمت الروح ، فجزع المجنون جزعاً شديداً حين علم بالخبر .

واشتاقت ليلى إلى الحبيب ، وخرجت من بيتها ضائقة القلب ، فرأت على الطريق شيخاً ، وسألته عن أخبار قيس ، ذلك الذي جالس الوحش وأنس بالوحشة فقال : « إنّ ذلك القُلْزُم لا يهدأ له موج ! ذلك القمر قد سقط من الأوج !

---

(١) يعني قفص العقل الواعي وقفص الدار . وليس صحيحا ما ذهب إليه ناشر النص من أن المقصود قفص العشق وقفص الدار . (انظر : ليلى ومجنون . طهران ١٣٣٣ هـ . ش . باشراف المرحوم وحيد دستگردي . ص ٢٠٤) .

لقد أطلق الصوت مثل المنادي ، وجعل يطوف أرجاء الوادي . قائلاً : ليلى ! ساعياً على قدميه ، باحثاً عنها في كل مقام . لا علم له بما يضرّ أو ينفع ، ولا طريق له إلا طريق ليلاه [1] ».

والتمست ليلى من الشيخ أن يدبّر لها لقاء مع قيس ، فسارع الرجل إلى قيس ، فلما اقترب منه أحاطت به الوحوش ، وحبسته كما يحبس الخازن الخزانة . وحينما رأى المجنون الشيخ من بعيد مال إليه ميل الطفل إلى الحليب . فصاح بالوحوش صيحة عالية ، حتى لا تقترب منه مرة ثانية ، ودنا الشيخ من قيس وحدّثه حديث المودة والمواساة ، وقال : « إنّ ليلى حسناء الدنيا ، تحبّك حبّاً تملّك روحها . وقد مضى وقت طويل لم تر فيه وجهك ، ولا استمعت إلى طرفة من حديثك . وهي تجتهد أن تراك لحظة واحدة تجلسان خلالها معا . فتسعد أنت أيضاً بمحيّاها ، وتغدو حرّاً من قيد الفراق » .

ويلتقي الحبيبان في واحة صغيرة يظللها النخيل فينشدها المجنون غزلا طويلا ، ثم يفترقان فيأخذ قيس طريق الصحراء ، وتعود ليلى إلى خيمتها .

وذاعت أخبار قيس في الآفاق فسمع به فتى من بغداد هو سلام البغدادي [2] . وجاء سلام يسعى لرؤية قيس ، وعاشا معاً أياما ، تعلّم فيها من قيس نَبْذَ الدنيا ، وحفظ سلامٌ عن قيس كل غزل قاله ، ثم عاد إلى بغداد .

وتلاحقت الحوادث بعد ذلك فتوفي ابن سلام زوج ليلى . ويفتتح الشاعر هذا الفصل بأبيات في الحكمة ، يقول فيها : « إن في حركة كل موجود سرّا من الأسرار مقصودا . فالورق له وجهان ولذلك فهو مُستهدفٌ من جانبين . ففي أحد جانبيه يكون حساب التدبير ، وفي الجانب الآخر يكون حساب التقدير . وقلما وُجد كاتبٌ صحيحُ القلم يستطيع التوفيق بين هذين الحسابين . فكم من ورد

---

(١) المصدر السابق ، ص ٢١٠ .

(٢) هذا القسم من القصة لا أثر له في الأصول العربية . وبغداد لم تكن قد بنيت في العصر الذي عاش فيه قيس . وفي هذا القسم أجرى الشاعر على لسان قيس بعض آرائه في التصوف والزهد .

حسبتَه وردا ، ثم عرفت شوكه حين عاينت أذاه . وكم من عنقود بدا في مظهره حُصْرما ، لكنه كان بالتجريب عنباً حلوا . وكم من جوع أوهن القوى ، لكنّه جلب الصحة للقوة الهاضمة. فما دام هناك مثل هذا الخلاف (بين التدبير والتقدير) فإنّ التسليم أولى بالمرء من العناد [1] ».

وينتقل الشاعر إلى الحديث عن ليلى ، «تلك التي كانت سراج الحسان ، وكان حسنُها كنزا لسواها وعناء لها . لقد كانت كنزا اختطفه ثعبان [2] ثم بنى حوله حصارا . إنّها كانت جوهرة غالية القيمة ، لكنّها كانت كالقمر في فم التنّين . لقد كانت تعيش ضائقة بهذا العذاب ، كما تعيش حبة الياقوت في قلب الحجر [3] ». ولقد أقامت ليلى في بيتها بعد ذلك عامين لا ترى إنسانا ولا يراها إنسان . ثم مهد الشاعر بعد ذلك لخاتمة القصة بوصف رائع لقدوم الخريف ، وقرن ذلك بموت ليلى ، ويحزن المجنون على ليلى حزنا عظيما ، ويسلم الروح على قبرها . « لقد رقدا معا في دلال حتى القيامة ، وامحى من طريقهما الملام . لقد كانا في هذه الدنيا متعاهدين ، فجمعهما في عالم الآخرة مهدٌ واحد . وأُقيمت على قبرهما روضة مثل روضة السالك . وهذه الروضة التي حسدها على جمالها البستان ، أصبحت مقصد الحاجات لكل المحبّين . فكل غريب أو متعب جاءها فارقه في الحال ما به من ألم أو غم ، ولا يكاد يغادر هذه الروضة قاصدٌ حتى تُقضى له حاجته [4] ». ويختم الشاعر القصة بمدح الأمير شروانشاه ، وتقديم القصة إليه .

منذ أن ظهرت هذه القصة حققت نجاحا منقطع النظير . وأدّى الإقبال عليها إلى كثرة الإقدام على نسخها ، فالنسخ الخطية لهذه المنظومة كثيرة ومنتشرة في مختلف أرجاء العالم الإسلامي . وقد أضيفت إلى القصة إضافات كثيرة خلال

(١) المصدر السابق ، ٢٣٢ .
(٢) يقصد زوج ليلى .
(٣) المصدر السابق ، ص ٢٣٣ .
(٤) المصدر السابق ، ص ٢٦٨ .

العصور . وقد حاول العالم الإيراني وحيد دستگردي ، الذي حقّق في السنوات الأخيرة أعمال نظامي ، أن يفصل نصّ منظومة الشاعر عما ألحق به من نصوص إضافية جاد بها خيال الكثيرين الذين تذوقوا جمال القصة ، وأضافوا إليها تفصيلات أو قصصا جانبية، تجاوز مجموعها مئات الأبيات .

ولقد وضع نظامي بقصته هذه إطاراً مُعتمداً لقصة ليلى والمجنون التزم به كل من جاء بعده من شعراء الآداب الإسلامية ، وبخاصة الفارسية والتركية والأردية .

وإذا أردنا أن نذكر أعلام الشعر الفارسي الذين نسجوا على منوال نظامي في قصة ليلى والمجنون أمكننا أن نذكر شاعر الهند أمير خسرو الدهلوي (المتوفى عام ٧٢٦ هـ)، وعبد الرحمن الجامي (المتوفي عام ٨٩٨هـ)، وابن أخته عبدالله هاتفي وكان من معاصري الشاه إسماعيل الصفوي الذي حكم من سنة ٩٠٧ إلى ٩٣٠هـ .

وجدير بنا أن نذكر أنّ نظامي رسم الطريق لهؤلاء الشعراء لمعالجة هذهالقصة، وكان له الفضل الأول في إدخالها ضمن نطاق الموضوعات التي كثرت معالجتها في الآداب الإسلامية ، ويشبِّه الدارسون الغربيّون قصة ليلى والمجنون في الآداب الإسلامية بقصة روميو وجولييت في الآداب الأوروبية .

ولقد رسم نظامي الطريق أمام غيره من الشعراء في جوانب متعددة نلخّصها فيما يلي :

١) أنه نسّق المادة العربية التي وجدها حول قصة ليلى والمجنون في إطـــار قصصي متسلسل ، وكان لبراعته القصصية فضل كبير في إضفاء الوحدة على مجموعة من الروايات المتناثرة ، والمتناقضة في كثير من الأحيان .

٢)إنّه أول من أضفى على القصة طابعا صوفيّا . وقد قوي هذا الطابع على مرّ الزمان حتى كاد يطغى على أحداث القصة ذاتها . لكنّ نظامي يرجع له الفضل الأول في إضفاء مغزى صوفي على حبّ المجنون لليلى ، وحبّ ليلى للمجنون .

٣) نظامي كان شاعرا موسوعي الثقافة ، وقد أورد في شعره كثيراً من القضايا

الثقافية ، وأشار إلى عدد كبير من معارف زمنه . كذلك لم يتردد في إدخال الشعر التعليمي ضمن نطاق القصة ، وهذه خاصة تجلّت عند كل من تناولوا هذه القصة بالنظم مقتفين أثر نظامي .

٤) أدّى ذيوع القصة وانتشارها إلى كثرة الإقبال على نسخها وقراءتها . وقد أضيفت إليها على مرّ العصور مواقف قصصية شاء بعض قرائها أن يضيفوها إلى النصّ الأصلي . وقد وسّعت هذه المادة القصصية من نطاق أحداث القصة ، واستطاع بعض الشعراء الإفادة من هذه المادة المنتحلة ونظمها بطريقة أفضل مما صنع بها المنتحلون الذين نظموها ، ونسبوها إلى نظامي . وقد بيّن الباحث الإيراني وحيد دستگردي القدر المنتحل الذي أضيف إلى قصة نظامي ، وميّز الشعر المنتحل عن نصّ القصة كما تركها نظامي . والواقع أن حذف هذه الإضافات من القصة يزيدها قوة وتركيزا . لكنّ دراسة هذه الإضافات أمر ضروري لمن يريد القيام بدراسة أعمال الشعراء المتعدّدين الذين تناولوا هذه القصة بعد نظامي .

ويستطيع القارىء العربي أن يطلع على خلاصات لقصة ليلى والمجنون كما صورها أمير خسرو الدهلوي وعبد الرحمن الجامي وهاتفي ، في بحث حول « الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية » نشره زميلنا المرحوم محمد غنيمي هلال ، وبذل فيه جهدا طيبا في دراسة الصلة بين الحب العذري وبين التصوف [١] .

وفي الحقّ أنّ كل شاعر من هؤلاء الشعراء عالج الأحداث بأسلوبه الخاصّ ، كما تصرّف في الأحداث بصورة أو بأخرى . فأمير خسرو الدهلوي يجعل والد قيس هو الذي يلجأ إلى الأمير نوفل ليتوسّط في زواج قيس من ليلى . ثم تمضي القصة بعد ذلك فيحارب الأمير قوم ليلى . وهنا يتصرّف أمير خسرو من جديد فيجعل قيسا رسول السلام بين الجانبين ، فهو يبدي للأمير نوفل أنّه غير راض عن هذه الحرب التي سوف تؤذي الحبيبة . ويُدخل أمير خسرو تغييرا آخر على أحداث

(١) محمد غنيمي هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية . القاهرة ، ١٩٦٠ . (ص ١٥٢ — ١٧٥) .

القصة بأن يجعل قيسا يتزوج بحسناء غير ليلى طلبا للسلوّ عن حبيبته ، وكان أهله قد دبّروا هذا الأمر ، لكنّه لا يبقى معها سوى ليلة واحدة ، ثم يهجرها في اليوم التالي وهي عذراء . أما نهاية المحبّين فتقع في منظومة أمير خسرو بطريقة مختلفة أيضا ، فقد نقل البعض إلى ليلى فرية تخبرها بموت قيس ، فحزنت ليلى حتّى ماتت ، وهنا أصيب قيس بالحزن عليها ، ولقي نهايته . من الملحوظ على قصة أمير خسرو أنها أكثر من قصة نظامي إيغالا في التصوف .

وحين نجيء إلى الجامي فهناك تغييرات أخرى في أحداث القصة وتفصيلات قليلة لم ترد في قصة نظامي . أما التصوف فيزداد سيطرة على القصة ، بصورة تجعلها أقرب إلى أن تكون منظومة في التصوف منها إلى أن تكون قصة تهدف إلى الإمتاع القصصي . وهذه ظاهرة واضحة عند شعراء الصوفية ، فالقصة مجرد قشرة أو وعاء للمحتوى الروحي الذي يمكن أن تنطوي عليه . وما الأحداث القصصية إلا وسيلة للتشويق تقود إلى تلقي الفكر الصوفي في أسلوب مُيَسّر قريب إلى النفس [1] .

أما هاتفي فقد عاد إلى إطار القصة كما صورها نظامي ، وكان هذا طبيعيا ، بعد أن قام خاله الجامي بنظمها بهذا الأسلوب الجديد . لعله أراد بذلك أن يفلت من تأثير خاله العميق في فن القصة على من جاء بعده من الشعراء ، فاختار العودة إلى الإطار القديم ، وإن كان قد جعل هذا الإطار أكثر انطباعا بطابع التصوف مما كان عليه ، وهو اتجاه متغلب على الشعر الفارسي منذ نبغ فيه متصوفون عظام مثل سنائي الغزنوي ثم فريد الدين العطار وجلال الدين الرومي .

لقد أصبح العشاق من أمثال فرهاد (عاشق الأميرة شيرين) وقيس مجرد رموز مختلفة للصوفي العاشق الذي تحقق له الفناء في الحبيب . وقد أصبح المجنون — بعد طول تفكره في ليلى وتعلقه بها — على يقين من أنّ ليلى في فؤاده ، وبين جوانحه . وهذه الصورة نلقاها في المثنويات القصصية ، وكذلك في الشعر الغزلي .

---

(١) انظر بحثنا : القصة والحوار في المثنوي . مقدمة الكتاب الثاني من « مثنوي جلال الدين الرومي » . بيروت ، ١٩٦٧ .

ولقد أدخل أمير خسرو الدهلوي هذه القصة إلى الهند، فنظمت بعده مرارا بالفارسية ، وكذلك بالأردية ، لغة الهنود المسلمين . أما الأدب التركي فقد شهد ظهور منظومات كثيرة حول ليلى والمجنون . وقد ذكر جِبْ في كتابه «تاريخ الشعر العثماني» عشرة شعراء نظموا هذه القصة . وأهم من نظمها من هؤلاء الشعراء علي شيرنوائي ، ومنظومته باللغة التركية الشرقية ، ثم حمدي (المتوفى ٩٤١هـ) ، وفضولي البغدادي (المتوفى ٩٦٣هـ). وقد اتبع هذان الشاعران إلى حدّ بعيد تفصيلات قصة نظامي ، لكنّهما كانا أكثر منه صوفية في التعبير عن أحداثها ، ويرجع ذلك إلى تأثرهما بأسلوب من نظم القصة من شعراء الفرس بعد نظامي ، وبروح التصوف التي غلبت على الشعر التركي منذ نشأته . على أنّ حمدي وفضولي يمتازان بميزة أخرى قبسها الأتراك من فنّ المثنوي الفارسي بعد أن تطور خلال القرون . وظهرت هذه الميزة أول ما ظهرت في مثنويات شاعرهم شيخي ، تلك هي إدخال الغزل ضمن نطاق المثنوي . فهذه المقطوعات الغزلية التي تنثر خلال المثنويات الطويلة تقدم — كما ذكرنا من قبل — وقفات غنائية خلال المثنوي الذي تتابع أبياته بصورة رتيبة في بحر واحد . وقد استخدم الأتراك هذا الأسلوب في نظم المثنوي أكثر من الفرس . وقصة ليلى والمجنون تحلو بمثل هذا الشعر الغنائي ، وقد صيغ حولها تراث عربيّ كبير من الشعر الغزلي الرقيق الذي نسب إلى المجنون وأضفى على القصة سحرا وجمالا . ولا شك أن توفر لون من هذا الشعر ضمن نطاق المثنوي القصصي ، حين يدعو المقام إلى ذلك ، يكون بالغ التأثير وافر المتعة . ولقد كان الشاعر الفارسي مكتبي شيرازي أول من أدخل الغزل في منظومة فارسية عن ليلى والمجنون ، وهذا العمل متأخر نسبيا [1] .

ويتمتع فضولي بالتفوق العظيم على أقرانه من شعراء التركية ، في منظومته عن ليلى والمجنون [2] . وقد وصفها جِبْ بأنها أجمل مثنوي قصصي في الشعر التركي . وقد زاد من جمال قصة فضولي ما بها من شعر غنائي ، فقد كان هذا الشاعر من أساتذة الغزل ، وقد استطاع أن يبث في القصة قبسا جديدا من العاطفية والجمال .

(١) نظم مكتبي شيرازي قصة ليلى والمجنون عام ٨٩٥ وهو أول من أدخل مقطوعات غزلية في مثنوي فارسي عن ليلى والمجنون .

(٢) أكمل فضولي هذه المنظومة عام ٩٤٢ هـ .

٤ ــ هفت پيكر :

هذه هي المنظومة الرابعة من منظومات نظامي ، وتسمى «هفت پيكر» أي «الصور السبع» ، وتسمى كذلك «هفت گنبد» ، أي «القباب السبع» ، وكذلك تسمى «بهرام نامه» أي كتاب بهرام . ومحور هذه المنظومة هو الملك الساساني بهرام الخامس (٤٢٠ ــ ٤٣٨ م) ، وقد اشتهر باسم بهرام گور .

هذا الملك الذي لم يحقّق شهرة خاصة في التاريخ السياسي استطاع أن يحقّق في الأساطير شهرة واسعة ، فكانت قصته ذائعة خلال العصر الساساني ، ثم جاء الوقت الذي انتقلت فيه هـــذه القصة إلى الآداب الإسلامية ، مقتبسة عن أصولها القديمة .

جاء مُلك بهرام لإيران بعد عصر ساده الظلم والطغيان ، وكان ذلك عصر أبيه يزدگرد الذي اشتهر في التاريخ باسم يزگرد الأثيم . ولقد حكم بهرام مدة ثمانية عشر عاما في أصح الروايات ، وقيل إنّه حكم ثلاثة وعشرين عاما . لكنّ قصة بهرام في الشاهنامة تذكر أنّه حكم ثلاثة وستين عاما .

بهرام الأسطوري إذن غير بهرام التاريخي . فبهرام التاريخي كان ملكا مولعاً بالصيد واللهو ، لكنّه كان عادلاً يميل إلى الرفق بالرعية ، ويخفف عن كاهلهم أعباء الضرائب والجبايات ، ويسوس البلاد بحكمة ، جعلته يتركها حين موته أقوى بكثير مما كانت عليه حين تسلم حكومتها .

أما قصته غير التاريخية فقد نَسَجَتْ لها الأساطير تفصيلات كثيرة ، جعلته بطلاً تكاد أعماله تكون من نسج الخيال ، وإنسانا يتمتع بكثير من جمال الصورة ، وجمال الروح ، وإنْ نُسبت إليه أحيانا بعض الحماقات ، التي قلما خلت منها سيرة بطل قديم .

تدور شهرة بهرام على أنه تربى عند ملوك الحيرة (المنذر أو ابنه النعمان) ، فقد عهد به أبوه يزدگرد إلى حلفائه في تلك الإمارة العربية ليربوه ، ومن هنا

اشتهرت أخباره عند الفرس والعرب [1] . وخلال إقامته في الحيرة تعلم الصيد وبرع فيه . وكثرة اصطياده لحمر الوحش جعلته يشتهر باسم بهرام گور ، حيث أن «گور»معناه (حمار وحشي). وازدادت براعته في الصيد، فأتى فيه بالأعاجيب، كما تجلّت شجاعته في منازلة الأسود واصطيادها . وكان فارسا شجاعا في الحرب ، واقترن بالفروسية والشجاعة حبّه للنساء ، ومجالس الشراب والغناء .

وقد مات أبوه وهو عند المناذرة . وتذهب القصة إلى أنّ الإيرانيين ولّوا بعد أبيه رجلا من سلالة الكيانيين ، لكنّ بهرام توجّه إلى إيران مطالبا بعرش أبيه . وتمّ الاتفاق على أن يُجعل التاج بين أسدين جائعين ، وأن يتولى العرش من ينازل الأسدين ، ويتناول التاج من بينهما ويضعه فوق رأسه . وقد نجح بهرام في قتل الأسدين وتناول التاج فأصبح ملك البلاد . والظاهر أنّه ساس الناس برفق وعدالة ، وأحسن سياسة إيران مع جاراتها من الدول القوية ، فأصبح عهده عهد إصلاح ، وبخاصة إذا قورن بعهد أبيه يزدگرد الأثيم .

ولقد وردت في الشاهنامه تفصيلات كثيرة من قصة بهرام . نظم الفردوسي حول عهد يزدگرد ٦٩٢ بيتا ، لكن كثرة هذه الأبيات تدور حول ولادة بهرام ، وتسليمه إلى المنذر والنعمان لتربيته ، ونشأة بهرام وبراعته في الصيد ، ثم علمه بموت أبيه وتوجهه إلى إيران ، حيث أظهر بطولته لقومه حين رفع التاج من بين الأسدين . أما عهد بهرام فقد نظم فيه الفردوسي ٩٢٠ بيتا . فالشاهنامه إذن تتضمن مادة وفيرة عن بهرام ، وقد استخدم نظامي قدرا كبيرا من هذه المادة ، وهذا موقف لم يحدث في منظومة خسرو وشيرين ، لأنّ قصة شيرين في الشاهنامه موجزة ، ومخالفة تمام المخالفة لقصة شيرين عند نظامي .

تصور الشاهنامه براعته في الصيد بقصص كثيرة منها القصة التالية ، التي نذكرها هنا على سبيل المثال :

(١) تنسب الأساطير شعرا فارسيا وعربيا إلى بهرام . فمما نسب إليه من الشعر العربي :

فقلت له لما رأيت جنوده ... كأنك لم تسمع بصولات بهرام

فإني لحامي ملك فارس كله ... وما خير ملك لا يكون له حام

« وكان لبهرام هجين مسرج بسرج مغطى بالديباج ، له أربعة رُكُب : ركابان من الذهب وركابان من الفضة ، فيركبه ويرتدف الجارية وفي حجرها الجنك [1] ، ومعه العدة ، وتحت ركابه قوس البندق . فبينا هو يُعدي الهجين في الصحراء إذ عنّ له غزالان ذكر وانثى فقال للجارية : أيّ الغزالين أرمي؟ فقالت : إنّ رمي الغزال أمر هيّن ، ولكن اجعل بنشابك الأنثى منهما ذكرا والذكر أنثى . ثم ارم الذكر وهو يعدو ببندقة في إحدى أذنيه فإنه يرفع رجله فيحك بها أذنه . فارمه عند ذلك بنشابة أخرى تخيط بها رجله إلى أذنه إلى رأسه . قال : فوتّر قوسه واستخرج نشابة ذات مشقص برأسين ، فسدّدها نحو الذكر فاختطف قرينه من رأسه فصار بذلك أنثى أي أجمّ . ثم أخرج نشابة أخرى فأصاب بها ورك الأنثى ، فنفذت النشابة فيها حتى خرج نصلها من أم رأسها ، وأعقبها بأخرى مثلها ، فصارا في رأسها كالقرنين لها ، فعادت بذلك الأنثى ذكرا ، أي ذات قرنين كالذكر . ثم رمى الغزال الأول في أذنه ببندقة فخدرت ، فرفع ظلفه يحكها به ، فرماه حينئذ بأخرى خاط بها رجله وأذنه ورأسه جميعا [2] » .

أما صراعه مع السبعين فتصوره الشاهنامة كما يلي :

« استقر الأمر بين أكابر فارس ، وبهرام ، والمنذر ، على أن ينصبوا تختا ويضعوا عليه التاج وزينة الملك ، ويشدّوا إلى قائمتي التخت سبعيْن ضاريين مجوّعيْن ، ثم ينتدب لهما بهرام وخسرو ، فمن قهر السبعين منهما ، وتناول التاج من التخت فهو الملك . ففعلوا ذلك ، وحضر بهرام في عدّته ، وحضر خسرو ، واجتمع جميع أكابر المملكة . فقال بهرام لخسرو : تقدّم فقال : أنا بيدي الأمر ، ومعي التاج والطوق ، وأنت الطالب ، فتقدّم أنت . فتناول الجرز ، فقال له موبذ الموبذان : إنّا براء من دمك ، أيها الشهريار ! فقال نعم ! وأقدم على السبعيْن ، فقال له الموبذ : تب إلى الله تعالى ، وانو الخير حتى ينصرك على السبعين .

---

(1) آلة موسيقية فارسية الأصل .

(2) البنداري : الشاهنامه ، ج ٢ ، ص ٧٦ ، ٧٧ .

فتقدم كأنّه ركن من جبل ، فوثب إليه أحد السبعين فتلقاه بجرزه وضربه على أم رأسه فرضّه وخرّ كأنه خباء مقوّض . ثم أقبل إلى السبع الآخر وضرب جبهته بذلك الجرز فأثخنه فخر أيضا كجلمود صخر حطّه السيل من عل . فتناول عند ذلك التاج وعقده على رأسه ، وتسنّم التخت ، فكان خسرو أول من حيّاه بتحية الملك ، ودعا له وأثنى عليه ، وقال : أنت الملك ونحن عبيدك ، وأنت السلطان ونحن جنودك . ونُثِرت عليه الجواهر ، وضُربت البشائر [1] ».

وسيرة الملك في سياسة الملك حافلة بكثير من الأقاصيص الممتعة التي تدور حول عدله وحسن تفقده أحوال الرعية . وتنقضي السنون الأخيرة من حياة الملك في تعبد وصلاح ، وهذا مما يجعل لها طابعا يلائم في روحه شعر التصوف . تتحدث الشاهنامه عن خاتمة حياة بهرام على النحو التالي :

«قال صاحب الكتاب : ثم إنّ بهرام أخذته الفكرة في عاقبة أمره وانتهاءعمره . وكان قد أخبره المنجمون أنه يملك ثلاث عشرينات من السنين ، وفي عشر السبعين يكون انتهاء أمره وانقراض عمره . فقال حين أُخبر بذلك : آخذ في اللهو واللعب عشرين سنة ، وفي العشرين الثاني أشتغل بعمارة العالم وإسداء النعم ، والإحسان إلى الرعية . وفي العشرين الثالثة أقوم بين يدي ربي ، وأشتغل بعبادته ، وأسأله هدايتي . فأمر عند انتهائه إلى هذا المنتهى أن يحصي الموجود في خزائنه من الأموال والجواهر والثياب وسائر الأمتعة والأقمشة . فاشتغل كتاب الخزائن وحفظتها والقوام بها بوزنها وإحصائها ، يفرغون وسعهم وطاقتهم حتى فرغوا من ذلك في مدة مديدة . فأعلموا الوزير فحضر عند الملك وقال : إنّ خزائنك تحتوي على نفقتك ونفقة عساكرك وجنودك وحاشيتك وخدمك وسائر ما تحتاج إليه من الصلات والخلع وسائر ما تهديه إلى الملوك من الهدايا والتحف وغير ذلك مدة ثلاث وعشرين سنة . فقال بهرام : إنّا قد نظرنا فوجدنا الدنيا لا تعدو أياما ثلاثة وهي اليوم وأمسه وغده . فأمس قد مضى ، والغد لم يأت بعد ، وليس في اليد سوى اليوم . فينبغي أن ننتهز الفرصة فيه ،

---

(١) المصدر السابق ، ص ٧٩ .

والأولى بنا أن نخفّف عن الرعية . فأسقط خراج الدنيا وأمر ألا يطالب في جميع ممالكه أحد بكلفة ولا مؤونة ففرق الموابذة والثقات في جميع أقطارها ، وأمرهم ألا يخلّوا أحداً يمسّ أحدا بسوء ، وأنهم إن حدث حادث أنهوه إليه . قال : فمضت على ذلك مدة ، وارتفعت الكلف من الناس ، فاستغنوا فطغوا ، فأخذوا في سفك الدماء . فأعلموا الملك بذلك ، فأمر حينئذ بوضع ديوان الخراج ستة أشهر في كل سنة ، وبأن تقام حدود الله تعالى على من سفك دما أو جنى جناية . وخرج في كل إقليم ثقة من ثقاته . فمضت على ذلك مدة أخرى من الزمان . ثم إنّه كتب إلى أصحاب أخباره وثقاته على بلاده ورعيته ، وقال : أخبروني هل يجري في الممالك شيء يضر بالملك ؟ فكتبوا إليه وقالوا : أيها الملك ! قد بطل الحرث والزرع ، وفسدت الأراضي بسبب ذلك ، فكتب إلى كل واحد منهم كتابا يأمره فيه بإلزام الرعية الحرث والزرع . ومن لم تكن له بالحراثة والزراعة يدان فليعاون من حاصل الديوان ، وأموال السلطان ، حتى تنتظم أحوالهم ، وتصلح أمورهم . وإن أصاب أرضا جائحة سماوية فليُعوّض أربابها ما كان يُرجى منها حصوله لهم ، من حاصل الخزانة . فانتظمت أمور الممالك واتسقت ، ودرّت أخلاف الخيرات وتحفّلت . ومضت على ذلك مدة أخرى من الزمان ، ثم كتب إليهم الملك وقال : أخبروني عن أحوال الرعية ، حتى إذا وقفنا فيها على خلل في أمورهم تلافيناه وتداركناه . فكتبوا وقالوا : قد انتظمت أمور العالم ، واستوسقت أحوال الرعية ، وعمت العمارة جميع البلاد ، وشمل الأمن والراحة جميع العباد ، سوى أنّ أهل الثروة إذا حضروا مجالس الأنس والطرب يلبسون أكاليل الورد والريحان ، ويشربون على أصوات القيان والمسمعات الحسان . ومن عداهم من المقلّين يشربون بلا غناء ، وهم من ذلك في تعب وعناء . فضحك بهرام من ذلك ، فكتب إلى شنكُل ملك الهند رسالة أن ينتخب من الهنود ألفي نفس من الذكور والإناث ، من المخصوصين بحسن الصوت ، وجودة الصنعة في الغناء ، وينفذهم إليه ، فامتثل شنكل أمره ونفذهم إليه . فلما حصلوا عند بهرام أمر بأن يُعطي كل منهم بقرة وحمارا ، وفرق عليهم ألف حِمْل من القمح برسم البذر ، وفرّقهم في القرى والضياع ليزرعوا ويحرثوا ، ويغنّوا فقراءها بغير أجرة ولا كلفة .

فلما حصل البذر في أيديهم أكلوه ، وذبحوا البقر ، وحملوا رحالهم على الحمر وتفرّقوا في البلاد ، واشتغلوا بالتلصص والانتهاب والتخطف ، وتناسلوا . وهم إلى الآن موجودون في أقطار الأرض ذات الطول والعرض ، وهم جيل يسمون اللورية ، وهم الزّط والعشرية . ولهم انتشار في كل صوب [1] » .

سيرة بهرام منذ صباه إلى نهاية عمره هي المحور الذي تدور حوله هفت پيكر لنظامي . أما السبب في تسمية هذه المنظومة «بالصور السبع» أو «القباب السبع» فهو أنّ القسم الثاني منها يدور حول سبع حسان كان بهرام قد رأى صورهن في صباه مرسومة على جدران قصر الخورنق بالحيرة . هـــذه الصور كانت تمثل سبع أميرات جميلات ينتمين إلى سبعة أقاليم هي الهند والصين وخوارزم وروسيا وفارس وبيزنطة والمغرب . عشق بهرام هؤلاء الأميرات السبع ، وبعد أن ارتقى عرش إيران أراد الزواج منهن جميعا ، وبنى لكل منهن قبة يتفق طرازها ولونها مع أسلوب وطنها في التصميم والتلوين ، فكانت ألوان القباب هي الأسود والأصفر والأخضر والأحمر والأزرق ولون خشب الصندل والأبيض . وزُفَّ إليهن خلال أسبوع ، قصد في كل يوم من أيامه إلى إحدى القباب ، فكانت كل أميرة تقصّ عليه قصة ممتعة ، وكانت حصيلة ذلك سبع قصص تصلح كل منها لأن تستقل بذاتها . ولقد ظفرت هفت پيكر بتقدير عظيم خارج بيئتها إذ يكاد الباحثون يجمعون على أنّ منظومة هفت پيكر هي أروع أعمال نظامي [2] . وربما دفعهم إلى القول بذلك تنوع الأساليب فيها ، بتنوّع الحكايات ، وكذلك ما كان لها من أثر عظيم في فنّ التصوير ، فالمنظومة — بما تقدمه من قصص تكاد تكون مُصوَّرة — قدَّمتْ للرسامين موضوعا ملائما لريشة الفنان ، فكان أن أصبحت هذه المنظومة مصدر غني لفن التصوير .

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٠٤ ، ١٠٥ .

(٢) انظر :

Arberry : Classical Persian Literature, p. 127.

Boyle, ed. : Cambridge History of Iran, p. 581, 82.

إنّ القصة تحوي كثيراً من وصف مناظر الصيد وجلسات اللهو والشراب ، كما أنّ فيها عدداً كبيراً من النساء الجميلات تدور حولهن أحداث القصة . هذا بالإضافة إلى وصف المناظر الطبيعية والقصور ، ومنها قصر الخورنق الشهير ، والقباب الملونة . وكم كان في هذا من وحي لخيال المصورين والرسامين . وكأنما كان الشاعر يتنبأ بما يكون لقصته من أثر على الفنون حين وصف واقعة صيد بهرام أسدا وحمارا وحشيا بسهم واحد نفذ فيهما ، وقال إن المنذر أعجب بذلك ، وأمر أن يُصور هذا المنظر بالذهب على أحد جدران قصر الخورنق .

ولقد تجلت في القصة إنسانية واضحة في النظرة إلى الطبقات الشعبية ، والمناداة بحقها في وجه طغيان الملوك . وقد حمل هذا الأستاذ ريپكا [1] أستاذ الدراسات الفارسية والتركية (الممتاز) بجامعة تشارلز في پراج على القول بأنّ منظومة نظامي تعكس اتجاها جديدا في الفكر يختلف عن اتجاه الفردوسي في الشاهنامه ، إزاء الجماهير الشعبية ، فنظامي – على حدّ قول الأستاذ ريپكا – يميل إلى مناصرة الشعب على الحكام ، وهو ما لا نراه عند الفردوسي [2] . لكنّ الواقع الذي يظهر لنا من قراءة قصة بهرام في شاهنامة الفردوسي يكشف عن بروز الاهتمام بالطبقات الشعبية في هذه القصة ، وأنها كانت مسيطرة على فكر بهرام في سياسة الحكم . فقصة بهرام گور هي قبل كل شيء قصة شعبية ، وهذا الملك قد عاش في ضمير شعبه بطلا ، واشتهرت قصته بينهم منذ العصر الساساني ، نظرا لما أبداه من حكمة كانت على النقيض من سياسة أبيه يزدگرد الأثيم في حكم البلاد . إنّ الطابع الإنساني غالب على القصة في رواية الفردوسي ، وربما نما هذا الطابع وقوي في قصة نظامي . لكنّ أصله – بدون شك – كامن في القصة القديمة التي بنى عليها كل من الفردوسي ونظامي تصويره لشخصية بهرام وعصره .

إنّ قصص الأميرات السبع اللائي زُفّ إليهم بهرام تشغل أكثر من نصف

---

(١) J. Rypka.

(٢) المصدر السابق .

المنظومة . ومن هنا أطلق الشاعر عليها اسم «هفت پيكر»، فهذه القصص في حدّ ذاتها ممتعة منوعة الصور . لكنّ العمل كله يدور حول بهرام ، فبعد انتهاء الشاعر من قصص الحسان يعود إلى حياة بهرام ، ويتابع تصويرها حتى وفاة الملك .

وليس في الشاهنامه أصل للقصص السبع التي روتها الأميرات للملك ، فلا بد أنّ نظامي قد وجدها في مصدر آخر أو ابتكرها قياسا على المواقف الكثيرة التي كانت لبهرام مع الحسان ، ومنها زواجه من الأميرة الهندية ابنة ملك الهند شنكل .

قدم نظامي منظومة «هفت پيكر»إلى علاء الدين كرپ أرسلان ملك مراغة عام **٥٩٣** هـ . أما عدد أبياتها فهو **٥١٣٦** بيت .

هفت پيكر بعد نظامي :

هذا المثنوي الرائع ، أدخل إلى الآداب الإسلامية قصة الملك الساساني بهرام گور وحسانه . وأول من حاكاه شاعر الهند أمير خسرو الدهلوي الذي حاكى منظومات نظامي الخمسة . لقد نظم منظومة بعنوان «هشت منظر» على غرار هفت پيكر . لكنّ مستوى أمير خسرو أدنى بكثير من مستوى نظامي في الشعر القصصي . هذا بالإضافة إلى أنّ أمير خسرو كان ينظم بسرعة ، فقد ذُكر أنّه نظم مثنوياته الخمسة التي حاكى بها نظامي في نحو ثلاثة أعوام [١] .

لكنّه ــ بعمله هذا ــ أدخل القصة إلى نطاق الآداب الإسلامية في الهند ، سواء منها ما كان فارسيا أو أرديا .

وقد حاكى هذه المنظومة أيضا هاتفي الجامي (من شعراء القرن العاشر الهجري) وله بعض التصرف في تصوير أحداثها ، وأطلق على منظومته اسم «هفت منظر». وانتقلت القصة إلى الأدب التركي في منظومة لامعي التي أسماها «هفت پيكر»، وهي تكاد تكون ترجمة تركية لقصة هاتفي [٢] . ويقال إن شاعرا آخر يدعى علوي

---

(١) المصدر السابق ، ص ٦٠٨ .

(٢) Gibb : History of Ottoman Poetry, Vol. 3, p. 22.

البروسوي ، (عاش في منتصف القرن الخامس عشر الميلادي) ، قام بنظم مثنوي باسم « هفت پيكر » [1] ، لكنّه لم يصل إلى أيدي الباحثين .

٥ ـ إسكندر نامه :

هذا هو المثنوي الخامس من خمسة نظامي . وقد قسمه الشاعر إلى قسمين هما « شرف نامه »، ويروي حروب الإسكندر وفتوحاته ، « وإقبال نامه » وفيه يضفي على الإسكندر طابع الفلسفة والحكمة ، ويصور فكره ومحاوراته مع الحكماء والفلاسفة . وقد بلغت أبيات قصة الإسكندر بقسميها ١٠,٥٠٠ بيت ، فهي بذلك أطول أعماله القصصية . وقد نظمها في البحر المتقارب ، مثل شاهنامة الفردوسي ، كما أنه أظهر تأثُّراً فيها بما نظمه الفردوسي من قصة الإسكندر . لكنّه اطلع على مصادر أخرى للقصة ، وكانت منتشرة بلغات مختلفة منها العربية والفارسية خلال القرنين الخامس والسادس الهجريّين [2] .

موضوعات القسم الأول من القصة ـ المعروف بشرف نامه ـ هي الفتوحات التي قام بها الإسكندر ، كما تصورها قصته الأسطورية ، لا تاريخه السياسي . يقدم الشاعر للقصة بالمقدمات المعتادة من ثناء على الله ومناجاة لحضرته ، ونعت الرسول والحديث عن معراجه ، ثم يتحدث عن نظم القصة وأسبابه ، وفضل القصة ، ويقدِّم لها بعد ذلك بموجز لوقائعها ثم يأخذ في سرد الوقائع بادئا بنسب الإسكندر ونشأته وتعلّمه ، ثم تسلّمه الملك بعد أبيه . وتبدأ أعماله بقدوم المصريين إليه يرفعون ظلامة من الزنج ، فيتوجه الإسكندر لحرب الزنج ويرجع مُظفَّراً . وتبدأ بعد ذلك مقدّمات الصراع بين الإسكندر ودارا ، ثم يقع الصراع ، وينتهي باستيلاء الإسكندر على إيران ، وتخريب بيوت النار ، التي كانت معابد للعجم ؛ ويستغرق سرد هذه الأحداث عشرة فصول . ويتزوج الإسكندر روشنك ابنة دارا ثم يجلس على عرش إيران . وبعد ذلك يتوجّه الإسكندر غربا ويزور الكعبة ،

(١) Ibid., p. 24, n. 2.

(٢) ذبيح الله صفا : حماسه سرايي در إيران ، الطبعة الثانية ، ص ٨٩ ـ ٩٠ ، ٣٤٣ ـ ٣٥٢ .

وكثير من هذه التفصيلات قد ورد في الشاهنامه .

وقصد الإسكندر جبال البرز والريّ وخراسان ، ثم الهند ، وكان ملكها يدعى كيْد ، وتوجه من هناك إلى الصين وعاد منها ثم توجه إلى صحراء القفجاق ، وبعد ذلك وصل إلى بلاد الروس وحارب الروس سبع مرات ثم انتصر عليهم في النهاية . وفي ختام المنظومة يروي قصة ماء الحياة الذي كان موقعه وراء الظلمات ، ويدخل الإسكندر الظلمات باحثاً عن ماء الحياة ، ذلك الذي لا يذوق الموت من شرب منه ، لكنّه يخرج من الظلمات بدون أن يظفر بمبتغاه . وفي النهاية يعود إلى بلاد الروم . ويختم نظامي القسم الأول من القصة بمدح الأتابك نصرة الدين أبو بكر ابن محمد وكان من أتابكة آذربيجان، وهو الذي افتتحت به القصة وقدّمت له . وقد وجدت نسخ من القسم الثاني من المنظومة تحمل أسماء حكام آخرين [1] . القسم الثاني يسمى «إقبال نامه» كما ذكرنا ، وفيه يصور نظامي الإسكندر بصورة الفيلسوف الباحث عن المعرفة . وينتهي به الأمر به إلى أن يكون نبيّاً .

هذا القسم من قصة الإسكندر أقصر من سابقه . وتبدأ المنظومة بعد المقدمات بذكر السبب الذي من أجله سُمّي الإسكندر بذي القرنين . وتتكون المنظومة هنا من مجموعة من حكايات الإسكندر مع الفلاسفة والحكماء . فمن الفصول مثلاً ما يتناول أحوال سقراط مع الإسكندر ، وحديث حكيم الهند مع الإسكندر ، وخلوة الإسكندر مع سبعة من الحكماء ، وأقوال أرسطو ووواليس وبليناس وسقراط وفرفريوس وهرمس وأفلاطون والإسكندر عن الخَلْق الأول . ثم يتبع نظامي هذه الأقوال برأيه في هذه المسألة . وتنتقل القصة بعد ذلك إلى «وصول الإسكندر إلى النبوة» ، وتعود القصة من جديد إلى آراء الحكماء وأقوالهم .

إن الفنّ القصصي في «إقبال نامه» أدنى مستوى منه في «شرف نامه». فالقسم الأول من المنظومة حافل بالحركة ، يتنقل ببطل القصة بين مختلف البلاد ، ويصوّره وهو يخوض المعارك ويخرج منها مظفّراً . أما القسم الثاني فتتجلّى فيه ثقافة

(١) أنظر : ذبيح الله صفا : تاريخ أدبيات در إيران ، جـ ٢ ، ص ٨٠٤ ، ٨٠٥ .

نظامي وسعة معرفته ، وإحاطته بمختلف المعارف والمذاهب الفكرية .

ولقد نهج نظامي في هذه المنظومة أسلوبا جديدا في الحكاية . ففي القسم الأول منها كان يفتتح كل فصل ببيتين عن الساقي يسميها «ساقي نامه»يتبعهما في غالب الأمر بنصيحة ، ثم يتبع النصيحة بفصل من فصول القصة . أما القسم الثاني فكان يفتتح الفصول فيه ببيتين عن المطرب أو المغنّي يسميهما «مطرب نامه» أو «مغنّي نامه»يعقبهما بنصيحة في بضعة أبيات ، ثم يأتي بعد ذلك فصل من فصول القصة . وأساوب الشاعر في هذه المنظومة خال من المحسّنات اللفظية ، والصور البلاغية ، فهو أسلوب أكثر بساطة من أساليبه في المنظومات الأخرى .

إنّ محتوى هذه المنظومة يكشف عن اطلاع واسع للشاعر على قصةالإسكندر، وعلى مختلف آراء الحكماء والفلاسفة . ولا نستطيع أن نقول إنّه اقتبس القصة من أصل واحد ، بل كان له اطلاع واسع على صور متعددة منها ، فضلا عن سعة معرفته بأقوال الفلاسفة والحكماء .

إسكندر نامه بعد نظامي :

أصبحت قصة الاسكندر من موضوعات الشعر القصصي الإسلامي بعد نظامي . لقد نظمها من بعده أمير خسرو الدهلوي شاعر الهند ، وكذلك نظم القصة الشاعر الكبير عبد الرحمن الجامي ، لكنه ــ بميله ونزوعه إلى التصوف والحكمة ــ أهمل القسم الذي يتضمن مغامرات الإسكندر في الحرب ، وجعل المنظومة مرتكزة حول محاورات فلسفية بين الإسكندر وبين حكماء اليونان . وتُسمى منظومة الجامي «إسكندر نامه»وكذلك تسمى «خِرَد نامهٔ إسكندر»أي «كتاب حكمة الإسكندر».

ودخلت قصة الإسكندر الشعر التركي العثماني منذ وقت مبكر . لقد نظم أحمدي مثنويا بعنوان «إسكندر نامه»في النصف الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي . يذكر أحمدي في مقدمة منظومته أنها تتكون من ٨٢٥٠ بيت ، كما يذكر أنّه انتهى من نظمها في أول ربيع الثاني عام ٧٩٢ هـ . (١٣٩٠)م. ويذهب

جِبْ إلى أن قصة أحمدي قد بُنيت على ما جاء في الشاهنامه عن الإسكندر[1] ، وإن كانّ الشاعر قد تصرف في أحداث القصة بالتعديل أو التغيير أو التقديم والتأخير [2] . أما قصة نظامي فليس لها – في نظره – كبير أثر على قصة أحمدي، إذ يقول إن ما يجمع بين هاتين المنظومتين لا يكاد يتجاوز الاسم المشترك بينهما .

وإنّي أتفق مع الأستاذ جِبْ على أن الطابع العام وتسلسل الأحداث في قصة أحمدي يجعلانها تبدو أشبه بقصة الفردوسي منها بقصة نظامي . لكنّنا يجب ألا نغفل البناء العام للقصة ، وما فيه مشابهة لقصة نظامي ، فتقسيمها إلى حكايات تنقسم بدورها إلى أناشيد ، واستخلاص العبرة التي تستفاد من الأناشيد ، كل هذه أمور شبيهة بفنّ نظامي في منظومة «إسكندر نامه». كما أنّ إفراط أحمدي في استطراداته التعليمية والفكرية بصورة تجعل هذه الاستطرادات تمزق وحدة القصة ، يبين من جديد تأثر أحمدي بما في منظومة نظامي من شعر تعليمي وفلسفي وافر ؛ قلما رأينا نظيره في منظوماته القصصية الأخرى . إنّ القسم الثاني من منظومة نظامي يكاد يتكون في غالبه من محاورات فكرية فلسفية ، لا يقوم فيها الفنّ القصصي بدور كبير . لكنّ براعة نظامي في فن القصة جعلته يفرد القسم الأول من المنظومة للأحداث القصصية ، أما القسم الثاني منها فقد أفرده للجانب الفكري الفلسفي في قصة الإسكندر .

ولقد أراد أحمدي أن يجعل من المنظومة موسوعة فكرية تحوي معارف زمانها ، فكان يستطرد ويدخل الشعر التعليمي في نطاق الأحداث ، فأضر بالفنّ القصصي ، وكذلك بالجانب الفكري التعليمي للقصة . لكنا يجب ألا ننسى ونحن ننقد هذه المنظومة أنّها كانت منظومة رائدة في تاريخ الشعر التركي ، فهي أول مثنوي تركي لا يرتبط ارتباطا مباشرا بموضوع ديني ، وإنما يترك مجال المنظومة الدينية ليعالج قصة أسطورية ، ومع ذلك يجب ألا نغفل الجانب الديني

(١) استغرقت رواية الفردوسي لقصة الاسكندر ١٩٥٥ بيتا ، فهي أقصر بكثير من رواية أحمدي . وقد استطاع الشاعر التركي أن يتوسع في القصة بما أضاف إليها من شعر تعليمي وفكري .

(٢) Gibb : History of Ottoman Poetry, Vol. 1, p. 268-9

التعليميّ لهذه القصة ، التي كثيراً ما اتخذت من الأحداث رموزا إلى معان دينية صوفية .

ويظهر في منظومة أحمدي عدد كبير من عجائب المخلوقات لم يظهر عند الفردوسي ولا نظامي ، وهذا يشير إلى أن الشاعر استخدم مصادر أخرى للقصة ، أو أنّه لجأ إلى الخيال في اختراع مواقف ومخلوقات جديدة أغنى بها قصته .

ولم يُتح لقصة الإسكندر أن تحقق في تاريخ الشعر القصصي الإسلامي ما أتيح لقصص الحبّ مثل ليلى والمجنون ، ويوسف وزليخا ، وهما الموضوعان اللذان شغلا شعراء القصة في الآداب الإسلامية قرونا متعددة . وتأتي بعدهما في الذيوع قصص الحبّ الفارسية الأصل وأهمها خسرو وشيرين .

ولا يكاد الأدب التركي يعرف منظومة أخرى عن الإسكندر تداني منظومة أحمدي . لقد ذُكر أنّ شاعرا قليل الشهرة يُدعى فغاني نظم مثنويا عن الإسكندر قرب نهاية القرن الخامس عشر الميلادي ، لكنّ عمله هذا لم يحقق أيّ نجاح [1] ، فأصبح نسيّاً منسيّاً .

وإلى القارىء مشهد من المشاهد التي نقلها أحمدي عن الفردوسي ، وفيه يتضح الطابع الأسطوري للقصة :

قال : « ولما استتبت أموره بإيران عزم على قصد ملك من ملوك الهند يسمى كَيْد ، وجرّ العساكر إليه ، وسار إلى أن وصل مدينة تسمى ميلاب ، فنزل عليها وكتب إليه كتابا يأمره فيه بالخروج إلى خدمته ، والدخول تحت طاعته . فلما وصل إليه الرسول ، ووقف على الكتاب ، أكرم الرسول ، وأجلسه بجنبه ، وأحسن إليه . وكان قد رأى رؤيا فقصها على معبِّر من البراهمة ، فأشار عليه في تعبيرها بطاعة الإسكندر ، وترك مخالفته . فكتب جواب كتابه ، وذكر له فيه أنّ له أربعة أشياء لا يملكها أحد غيره ، ولا مثل لها في جميع العالم . قال : وإن أمر الملك

---

(١) المصدر السابق ، ص ٢٨٤ ، ٢٨٥ .

نَفّذتها إليه ثم حضرتُ بنفسي بين يديه . فبعث الإسكندر يسأله عن الأشياء الأربعة فقال : « أحدها بنت وراء ستري ليس لها نظير في الحسن والجمال وكمال الآداب . والثاني جام إذا ملأته بالماء أو بالشراب لم ينقصه الشرب منه ، وإن شربت منه مع الندماء عشر سنين . والثالث طبيب إن أقام مع الملك لم يصبه داء مدة حياته ، والرابع فيلسوف يعلم بجميع ما يكون قبل وقوعه . فنفذ إليه الإسكندر تسعة أنفس من ثقاته ومشايخ فلاسفته ليستوضح ما قال ، ويقف على صحته. فلما أتوه أمر بتزيين ابنته ثم أذن لهم في الدخول إليها . فلما وقعت أبصارهم عليها بهُتوا لما شاهدوا من صورتها وجمالها ، واعترتهم حيرة ، وغشيتهم سكرة ، حتى بقوا عندها زمانا طويلا وهم لا يشعرون . فلما أبطؤوا على الكيد أرسل إليهم يستحضرهم فلما حضروا قال لهم : قد أطلتم عندها المقام . فقالوا : أيها الملك ! إنّا لم ننظر إليها ، ولما تمتْ رؤيتُنا لها ، ولا لبثنا عندها أكثر من سلام وجواب . ثم إنهم كتبوا إلى الإسكندر يعلمونه بصفة البنت . فأرسل يطلبها مع الجام والطبيب والحكيم . فبادر كيد بالامتثال ، وجهّز بنته ، ونفّذها إليه مع الأشياء الأخر . فبنى بالعروس وأعجبه ما رأى من جمالها وكمالها . ثم تفرّغ لتجربة الفيلسوف فنفّذ إليه جاما مملوءاً من السمّ ، وأمره أن يطلي به أعضاءه حتى يزول عنه تعب الطريق ونصبه . فرمى العالم في الجام ألف أبرة وردّه إليه . فأمر الإسكندر فسُبكت الإبر ، وجُعلت بيضة حديد ، ونفّذها إلى الحكيم . فعمل الحكيم منها مرآة مصقولة وبعثها إليه . فأخذها الإسكندر ودفنها تحت الأرض حتى نديت وصدئت ثم ردّها إليه ، فأخذها وجلاها ، وصقلها بأدوية مركبة بحيث لا يعود جوهرها يصدأ بعد ذلك ، وردّها إلى الإسكندر . فأحضره الإسكندر وسايله عن مقاصد ما جرى من الرموز . قال : أردت بإلقاء الإبر في السم الإشعار بأنّ السمّ ينفذ في المسام ويتغلغل حتى يبلغ اللحم والدم والعظم مثل صنيع الإبر . وأما سبك الملك الإبر واتخاذها بيضة حديد فهو إشارة منه إلى أنّ قلبه قد صار في هذه الخطوب والوقائع مثل بيضة الحديد ، فهو لا يدرك المعاني الدقيقة والرموز الخفية . فعملت منها مرآة إشارة إلى أنّي بحذقي في صناعتي ومهارتي في علمي أصير قلب الملك كالمرآة في الصفاء . وأما ردُّ الملك إياها صدئة فهو إشارة منه إلى أنّ قلبه كان

كالمرآة ولكنه صدىء من كثرة إراقته الدماء ، فصقلتها ثانيا وردتها إليه إشعارا مني بأنّي سوف أجلو بالعلم السماويّ قلبه ، وأنفي عنه كل غين ورين . فاستحسن الإسكندر ذلك منه وأمر بإحضار جملة من الذهب والفضة والثياب مع جام مملوء جوهراً ، وأمر بدفع جميع ذلك إلى الفيلسوف . فامتنع من قبوله وقال : إنّ معي جوهرا مكنونا لا يحوجني في الليل إلى حارس ، ولا أخشى عليه في الطريق من سارق ، ويكفيني من هذه الدنيا مطعم وملبس ، ولا تسرني الزيادة عليهما ، وأكره أن أكون حارسا لغيرهما . فتعجّب الإسكندر من ذلك وقال : إنّي مؤثر لرأيك الثاقب وكلامك النافع وعلمك الوافر .

قال : وأمر بإحضار الطبيب فسأله عن أعظم أسباب الأمراض ، فقال : أن يأكل الرجل فاضلا عما يحتمله المزاج ، ولا يضبط نفسه عند حضور الطعام . ثم قال : وإنّي سأركب لك دواء إذا استعملته كنت أبداً صحيح الجسم ، قوي النفس ، مسرور القلب ، مشرق اللون ، منجذب الطبع إلى أعمال الخير ، ثم لا يعتريك معه الشيب ....

ثم إنه أمر بإحضار الجام الأصفر فجاءوا به مملوءا من الماء البارد . فجعل الحاضرون يشربون منه من أول النهار إلى وقت النوم فلم ينقص ماؤه . فتعجب الملك وقال : إنّه لا نظير للهنود في الصناعات والعلوم ، وإنهّم وإن كانوا قد حُرموا حسن الوجوه فقد رُزقوا حسن الأفعال . ونحن بعد هذا لا نقول في بلادهم بلاد الهند بل نقول بلاد السحر . فالتفت إلى الفيلسوف وسأله وقال : زيادة الماء في هذا الجام مستندة إلى النجوم أم الهندسة ؟ فقال : أيها الملك ! لا تستصغر شأن هذا الجام ، فقد صرفوا إلى صنعته زمنا طويلا ، وقاسوا منه تعبا كثيرا . ولما عزم الكيد على اتخاذه جمع عليه حذاق المنجمين ، واستحضر من أهل كل اقليم أعلمهم بصناعة التنجيم ، فطبعوه بطبائع النجوم ، فهو يجذب بخاصيته الماء من الفلك بإذن الله ، ويستدرّه من الهواء بحيث لا تدركه حاسة نظر الإنسان ، وهو كحجر المغناطيس في جذبه الحديد ، فلا يزال مملوءا لا يتطرق إليه نقصان [1] » .

(١) الشاهنامه (الترجمة العربية) ، ج ٢ ، ص ٣ – ٧ .

أهمية نظامي في تاريخ الشعر القصصي الإسلامي :

ليس من شك أنّ نظامي كان قصاصا موهوبا . لقد كان يحسن اختيار موضوعه ، وكذلك كان يختار العناصر الملائمة للموضوع ، ويحسن ترتيبها وصياغتها . وفي اختياره لموضوعاته خطا بالشعر القصصي خطوات واسعة نحو الانصراف عن الملحمة البطولية ، والاهتمام بغيرها من القصص الإنسانية . ولسنا ننكر أنّه مدين للفردوسي بالكثير ، لكنّه أيضا خطا بالشعر القصصي خطوات جديدة في الموضوع والأسلوب . فمن ناحية الموضوع اختار لثلاثةمن مثنوياته قصصا إنسانية تدور حول الحبّ ، ومنها اثنان يمثلان الحبّ في أرفع صوره هما خسرو وشيرين وليلى والمجنون . كما أنّه وجد في قصة الاسكندر بطولة حربية مقرونة ببطولة روحية ، فبنى عليها آخر مثنوياته . ولقد كان نظامي عميق التدين ، ومن هنا ظهر أثر ذلك في عطفه على الناس ، وتفهمه لمشكلاتهم . كذلك ظهر اتجاهه الأخلاقي المستقيم واضحا في ثنايا شعره .

ويرجع إلى نظامي الفضل في إضفاء طابع التصوف على قصص الحبّ . وكذلك يرجع إليه الفضل في تطوير أسلوب القصة المنظومة ، من أسلوب فارسي يسعى جاهدا للابتعاد عن العربية إلى أسلوب فارسي يكثر من اقتباس المفردات العربية ، فكانت لغته بذلك أكثر غنى ، وأقرب إلى فهم مجتمع زمانها . لقد جهد الفردوسي أن يجعل الشاهنامه خالية من المفردات العربية ، ونجح في ذلك إلى حدّ بعيد . لكنّ فخر الدين الجرجاني (صاحب ويس ورامين) كان أقل منه مقاومة لاستخدام المفردات العربية . وجاء نظامي فكانت لغته أكثر تقبلا للمفردات العربية ، وأصبحت بذلك لغة إسلامية ، قادرة على التعبير عن مختلف جوانب الفكر الإسلامي . ولقد أظهر نظامي حرصا واضحا على إظهار طابعه وروحه الإسلامي في مثنوياته فقدم لها جميعا بالمقدمات التي أصبحت تقليدا في المثنويات القصصية وهي مناجاة الله والثناء على نبيّ الإسلام والحديث عن معراجه ، هذا بالرغم من أنّ موضوعات ثلاثة من مثنوياته ترجع إلى أصول أجنبية سابقة على الإسلام .

ولقد كان نظامي واسع الثقافة ، فانعكست ثقافته الواسعة في شعره ، وكثرت إشاراته إلى مختلف الأشخاص والموضوعات والمعارف . ولعلّه بذلك قد أراد أن يضم إلى متعة القصة إفادة القارىء وتعليمه .

وكان نظامي بارعا في تصوير شخصياته القصصية ، قديرا في تحليله لما يحركها من انفعالات ودوافع نفسية .

ولقد أصبحت منظوماته الخمسة مثلا يُحتذى لكثير من الشعراء في مختلف الآداب الإسلامية ، فمنهم من حاكاها جميعا أو حاكى بعضها . والتزم كثير منهم نظم خمسة مثنويات اقتداء بنظامي . وقد بينا في دراستنا أثر أعماله على من جاء بعده من الشعراء .

ولم تكن المحاكاة لأعمال نظامي التزاماً مطلقاً بمحتوى قصصه ، بل وجد الشعراء من بعده سُبُلا للتنويع في الأحداث برجوعهم إلى أصول القصص التي نظمها شاعرنا ، واختيار روايات أخرى غير التي اختارها نظامي . لكنّ نظامي يبقى الأستاذ المعلّم لكل شعراء القصة ورائد هذا الفنّ في الآداب الإسلامية .

ولقد كان أثر نظامي عظيما في فنّ التصوير ، فقد أوحت منظوماته للرسامين والمصورين بأجمل النقوش ، وزانت تلك النقوش كثيرا من مخطوطات مثنويات الشاعر .

وتحصي كتب التاريخ الأدبي عددا كبيرا من الشعراء الذين تأثروا بنظامي في فنه وقلّدوه . لكنّا لن نقف هنا عند هؤلاء الشعراء ، وحسبنا أن نمضي في دراسة الاتجاهات العامة للشعر القصصي ، وارتباط هذه التيارات بفنّ كبار الشعراء .

أمير خسرو الدهلوي :

يمثل أمير خسرو الدهلوي بداية مرحلة مهمة من مراحل التوسع والانتشار الذي حققه الأدب الفارسي في الهند . إنّ هذا الشاعر قد وُلد في الهند وعاش

فيها ، ولم يُعرف عنه قط أنّه زار إيران . وقد ظهر في الهند بَعْدَه عدد كبير من الشعراء الذين اتخذوا الفارسية لغة للتعبير الأدبي فنشأت بذلك مدرسة للأدب الفارسي في الهند . هناك تراث ضخم من الشعر الفارسي الذي كتبه شعراء الهند . وقد ازدهر الأدب الفارسي في الهند ازدهارا عظيما خلال قرون متعددة ، وبقيت له مكانته في شبه القارة الهندية حتى وقتنا هذا . وقد مهّدت فتوح المسلمين في الهند لقيام ثقافة إسلامية في تلك البلاد . وكان الغزنويّون — وعلى رأسهم السلطان الشهير محمود الغزنوي — أصحاب الفضل في قيام حكم إسلامي مستقر في أقسام من غرب الهند . إنّ هؤلاء الغزنويّين كانوا أتراكا لكنّهم كانوا مثقفين بالثقافة الفارسية ، فقد قامت دولتهم في إيران حيث غلبت تلك الثقافة . وامتدت فتوحاتهم إلى الهند فأخضعوا إقليم البنجاب . وفي بلاطهم كثر إنشاد الشعر الفارسي ، كما عاش في كنفهم عدد كبير من فحول الشعراء . ويكفينا أن نذكر أن الشاهنامه قُدِّمت لمحمود الغزنوي لنعلم مدى تأثير هذه الدولة في ازدهار الأدب الفارسي . ولقد قام للغزنويّين بلاط في الهند دام بعد زوال سلطانهم من إيران . وكان هذا البلاط فارسيّ اللغة ، فقصده الشعراء والأدباء ، كما قصدوا من قبل بلاط غزنة . وقد ساعد قيام حكم غزنوي في غرب الهند على انتشار اللغة الفارسية بين الهنود الذين اتصلوا بالبلاط أو سعوا إلى التقرب منه . وبمرور الزمن قامت فتوحات إسلامية أخرى ، وسّعت رقعة الثقافة الإسلامية في الهند . لقد خَلَفَتْ الغزنَويّين سلسلة من الأسر التي أقامت حكومات محلية ، ومنها أسرة المماليك التي كانت أول من يفلح في إقامة سلطنة في دهلي (دلهي) في القرن الثالث عشر الميلادي . وبهذا تغلغل الإسلام إلى شمال الهند . وخلف من بعدهم حكام مدّوا نفوذ الإسلام إلى مناطق جنوبية ، ومنها الدكن .

وفي عام ١٥٢٥ م غزا الهند ظهير الدين بابر من أحفاد تيمورلنك . لقد أقبل إليها من أفغانستان ، وغزا مناطق كبيرة من شمال البلاد وبذلك وضع أساس الإمبراطورية المغولية في الهند .

كان حكام هذه الإمبراطورية مزيجا من عناصر تركية وفارسية . أما لغة

الثقافة والأدب والفكر فكانت اللغة الفارسية .

وقد بلغت هذه الإمبراطورية قمة ازدهارها في عصر السلطان أكبر ، حفيد بابر ، فقد امتدت حدودها نحو الجنوب وقضت على الإمارات الإسلامية في الدكن ، كما توسعت شرقا فضمت إقليم البنغال ، وشمالا حيث استولت على كشمير . وازدهرت الحضارة في عهد السلطان أكبر ازدهارا عظيما ، وكان للصناعة والزراعة ، وللفنون والآداب حظها الوافر من تلك النهضة . وقد عُرف أكبر بالعدل وبالإدارة الحازمة التي ردعت عماله وموظفيه عن إساءة استخدام سلطاتهم ، فأحبّته الرعية حبّا عظيما . واستطاع أن يكسب حبّ جميع الطوائف الدينية لما عُرف عنه من تسامح ديني . وحين مات عام١٦٠٥ م ترك إمبراطورية واسعة يسودها الرخاء والأمن والتقدم الفكري والحضاري . وفي عهد حفيده أورنگزيب (ت ١٧٠٧ م) ازدادت رقعة الإمبراطورية اتساعا حتى كادت تشمل الهند كلها باستثناء إقليم صغير في أقصى الجنوب . وبدأت هذه الدولة العظيمة في الانحلال بعد أن بلغت أقصى قوتها ، وكانت الحروب الكثيرة والإسراف في نفقات البلاط من عوامل اضطرابها المالي . وقامت في الإمبراطورية انقسامات داخلية ، كما أغار عليها الفرس والأفغان من الخارج . وجاءت النهاية على يد الاستعمار الغربي بعد أن سيطر الإنجليز على اقتصاد البلاد ، وتغلغل فيها نفوذهم السياسي . وفي عام ١٨٥٨م عزلوا آخر سلاطين الدولة المغوليّة وفرضوا على الهند حكمهم الإمبراطوري .

لقد استطاعت اللغة الفارسية أن ترسّخ أقدامها في الهند ، في ظل تلك الأسر الحاكمة التي أقبلت إليها من مناطق سادتها الثقافة الإسلامية واللغة الفارسية . وكان هؤلاء الحكام أنفسهم — سواء منهم التركي أو الفارسي — من حملة الثقافة الفارسية المتحمسين لها ، العاملين على تشجيعها . ولم يغيّر قدوم الإنجليز كثيرا في موقف الثقافة الفارسية والأدب الفارسي في الهند . وقد قام كثير من الإنجليز الذين عاشوا في الهند بدراسات قيمة في الأدب الفارسي الذي ظهر في الهند ، وامتد اهتمامهم إلى الأدب الفارسي الذي ظهر في إيران ومناطق نفوذها الثقافي .

وقد نشأت في ظل هذه الأوضاع الثقافية لغة إسلامية جديدة هي اللغة الأردية ، فلم يكد الحكم الإسلامي يستقر في الهند حتى بدأت هذه اللغة تتكون . كانت البداية في القرن الحادي عشر الميلادي ، وتكوّنت اللغة الأردية من امتزاج اللغة الفارسية والعربية بلغة البنجاب القديمة في لاهور وما حولها . واللغة الأردية (ومعناها الحرفي لغة المعسكر أو الجيش [1]) نشأت في معسكر السلطان محمود الغزنوي . لقد كان الأتراك والفرس والهنود يعيشون في هذا المعسكر متجاورين متعاملين ، فنشأت من لغات القوم لغة جديدة ضمت عناصر من لغات المسلمين واللغة الهندية . وبتوسع الفتوحات الإسلامية امتدت اللغة الأردية إلى دهلي (دلهي) ولكنو وجنوب الهند .

وتكوّن لهذه اللغة أدب نشأ في أحضان الأدب الفارسي . والقسم الأكبر من الأدب الأرديّ شعر ، فهو شبيه بالأدب الفارسي في تفوق شعره على نثره كمّاً وكيفاً . وقد اقتبس الشعر الأردي من الشعر الفارسي أوزانه وموضوعاته وأساليبه . بل إنّ الخيال الشعري وطرق الأداء الفني فضلاً عن التراكيب والمفردات انتقلت من الشعر الفارسي إلى الشعر الأردي . وكان هناك فيض مستمر من الشعر الفارسي يظهر في الهند ، فيزيد الصلة متانة بين شعر اللغتين الفارسية والأردية .

لقد أصبحت الهند إذن أرضا خصبة لآداب المسلمين ، ترنّم في جنباتها شعراء بكل من اللغتين الفارسية والأردية . ولا بدّ لنا أن نبدأ بالحديث عن أول شاعر ينقل إلى الهند تقاليد الشعر القصصي كما أرساها نظامي ، ألا وهو أمير خسرو الدهلوي . لقد نظم هذا الشاعر أعمالا مهمة في الشعر القصصي ، وكان تلميذا أمينا لنظامي ، ثم أصبح أستاذا لشعراء الهند الذين نظموا المثنويات القصصية بعده ، سواء منهم من كان إنتاجه الأدبي بالفارسية أو بالأردية .

ولد أمير خسرو في پتّيالي في الهند عام ٦٥١ هـ (١٢٥٣ م) ، وكانت أمه هندية أما أبوه فكان زعيما لإحدى القبائل التركية التي دفعها الغزو المغولي

---

(١) « أوردو » كلمة تركية تعني معسكر أو جيش .

للهجرة من موطنها الأصلي في إقليم ما وراء النهر أو في بلخ ، وكان يُدعى الأمير سيف الدين محمود ، ومع ذلك يوصف بأنه كان أميّا . وقد نشأ أمير خسرو في الهند ، وعاش في كنف خمسة من أمراء دهلي ومولتان ، تعاقبوا على الإمارة . وكان مرتبطا بإحدى الطرق الصوفية ، وشيخ طريقته هو الصوفي الشهير نظام الدين أوليا (المتوفي عام ٧٢٥ ﻫ) . ولقد ظهر تصوفه في غزله وكذلك في مثنوياته القصصية التي سار فيها على نْهج نظامي . نظم أمير خسرو خمس منظومات تناولت الموضوعات التي سبق أن تناولها نظامي . لكنّ أمير خسرو كان يتصرف في أحداث القصص وكذلك في تفسير الدوافع الكامنة وراء الأحداث ومن هنا اتخذ لنفسه أسلوبا خاصا في معالجة تلك القصص . ولقد كان أمير خسرو أول شاعر حاكى نظامي ، لكنّ فنّه في القصص لا يرقى إلى مستوى فنّ نظامي ، ذلك لأنّ الشاعر الأقدم أنفق عمره في نظم مثنوياته ، في حين أنّ أمير خسرو نظم خمسته في نحو ثلاث سنوات . لقد كان أمير خسرو مكثرا للنظم إلى درجة جعلت دولتشاه — أحد كتاب التراجم — ينسب إليه نظم أربعمائة ألف بيت . ولا يرقى ما بقي من شعر الشاعر إلى هذا العدد الضخم ، لكنّه — على كل حال — قدر كبير من الشعر يتضمن غزليات وقصائد وملاحم ، ومثنويات قصصية ، هذا بالإضافة إلى مؤلفات نثرية . ولم تقف براعة أمير خسرو عند الأدب وفنونه ، بل يصفه مؤرخو الأدب بأنّه كان موسيقيا . ولقد جمع أمير خسرو شعره الغنائي من غزل وقصائد في خمسة دواوين ، كما بلغ عدد الملاحم التي صاغها خمس ملاحم بناها كلها على وقائع تاريخية قوامها بعض الأحداث المحليّة ، فتناولت ثلاثة منها بعض وقائع السياسة أو سير القادة المعاصرين ، وتناولت إحداها قصة حبّ وأخرى موضوعات ذات طابع تاريخي واجتماعي . وقد نثر أمير خسرو خلال بعض مثنوياته مقطوعات غزلية أو وصفية . ومعنى ذلك أنّه كان من الرواد الأوائل الذين عملوا على تحرير المثنويات القصصية والملحمية من رتابة الوزن الذي يتكرر خلال آلاف الأبيات . إنّ إدخال مقطوعات غنائية أو وصفية في المواقف التي تسمح بذلك تجعل المثنوي أكثر مرونة وقدرة على تصوير العواطف ، وتلوين المواقف . ولقد ذاع هذا الأسلوب بين شعراء

الترك ، فساروا عليه في كثير من مثنوياتهم القصصية ، وأكسبوها بالغناء والغزل جمال أداء وعمق تأثير .

ملاحم أمير خسرو تتناول – كما ذكرنا – موضوعات محلية . أول هذه الملاحم يُدعى «قِران السَّعْدَيْن» ، ويتناول قصة الصراع الذي قام بين بُغْراخان وابنه الأمير كَيْقُباد ، وما أعقبه من وفاق . نظم أمير خسرو هذه الملحمة بناء على اقتراح الأمير كَيْقُباد ، عام ٦٨٨ هـ (١٢٨٩م)، وقد نجح في أن يجعل من هذا الموضوع قصة تستحق القراءة . ومن تفنّنه أنّه لجأ إلى إدخال مقطوعات من الغزل والوصف في مواقف مختلفة من المثنوي .

وثاني ملاحم أمير خسرو تُدعى «مفتاح الفتوح» ، وقد نظمها عام ٦٩٠هـ (١٢٩١م) ، وتصف فتوحات أربعة حققها أمير معاصر يُدعى جلال الدين فيروز شاه خَلْجي ، في عام واحد ، هو عام ٦٨٩ هـ . فمعنى ذلك أنّ الشاعر نظم هذه الملحمة حالما وقعت أحداثها ، وهو لون مختلف من الشعر الملحمي يغلب فيه الحماس والمدح للبطل الذي حقق هذه الانتصارات . يدّعي الشاعر أنّه راعى الدقة التاريخية ، لكنّ طابع المدح غالب على هذه المنظومة .

أما ثالث ملاحم شاعرنا فتُدعى «طُغْلَقْ نامه» ، وتدور حول حوادث عصر الأمير غياث الدين طُغْلَقْ شاه ، الذي مات في شبابه . وهي مجرد سرد للأحداث شبيه بأسلوب المنظومات التاريخية التي سبقت الإشارة إليها .

أما رابع ملاحمه فتُدعى «نُهْ سِپِهْر» (السماوات التسع) وتتناول موضوعات متنوعة ، منها ما هو تاريخي أو اجتماعي ، وتذكر الأمير مبارك شاه خَلْجي . أما خامس ملاحمه فهي قصة حبّ بين أمير وأميرة وقعت في زمن الشاعر وانتهت ، نهاية أليمة . وقد نظمها عام ٧١٥ هـ (١٣١٦ م) .

من هذا نرى أنّ أمير خسرو كان أول من نظم الملحمة والقصة حول أحداث عصره ، واستمدّها من واقع زمانه . لكنّ هذه القصص لم يُتح لها من الشهرة قدر ما أتيح لمنظوماته التي حاكى بها نظامي ، فهذه تدور حول موضوعات

قديمة كساها القدم روعة وجلالا ؛ هذا فضلا عما أضفاه عليها نظامي من روعة تصوير ، وبراعة أداء أذاعت شهرتها . وقد قُدِّر لهذه الموضوعات القصصية أن تشيع بين شعراء الهند ، وأصبحت أعمال نظامي وأمير خسرو نماذج نسج على منوالها كثير من الشعراء .

توفي أمير خسرو في دلهي عام ٧٢٦ هـ بالغا من العمر خمسة وسبعين عاما ، وترك تراثا أدبيا وافراً متنوعا .



الفصل الرابع عشر

الشعر القصصي في آداب الشعوب الإسلامية

– ٤ –

قصة يوسف وزليخا

دراسة مقارنة

هذه قصة دينية كان لها أعمق الأثر في شعراء الآداب الإسلامية . لقد تناولها عدد من كبار الشعراء في مختلف الآداب الإسلامية ، وأصبحت تمثل قصة من قصص الحبّ الصوفي ، تختلط فيها العاطفة الإنسانية ، والعظة الدينية ، والمثالية الروحية ، وتصاغ في أروع الصور الشعرية وأبهاها .

لقد كان أبو القاسم الفردوسي صاحب أول منظومة حول قصة يوسف وزليخا تصل إلينا . يذكر بعض مؤرخي الأدب الفارسي أنّ الفردوسي نظم هذه القصة بعد أن أكمل الشاهنامه وأنّها كانت بالنسبة له عملا من أعمال التقوى، أراد به أن يكفرّ عن ذنبه بقضاء عمره في نظم سير ملوك الفرس الأقدمين ، وفيها الكثير من الكذب والمغالاة .

يقول في مقدمة المنظومة :

« لقد سئمت من غرس هذه البذور ، فوضعت خاتماً على لساني وقلبي ! فلن أنطق الآن بكاذب الأسماء ، ولن أضفي على الكلام رونقاً بمقالي ! ولن أغرس الآن بذور الفتنة والإثم ، فقد حلّ نور الهداية عندي محلّ الظلام !

لقد سئم قلبي من أفريدون البطل ، فما شأني به لو أنّه أزال عرش الضحاك .

وانقبض قلبي من ملك كَيْقُباد ، وكذلك من تخت كاووس الذي حملته الريـــاح .

ولست أدري ماذا يكون سوى العذاب ، من كَيْخُسْرو وحربه مع أفراسياب؟

إنّ العقل ليسخر من هذا اللون من الحمق ، فأين ومتى يرضى عنّي العقل ؟

وقد أضعت نصف عمري ، وملأت باسم رُستم عالماً بأسره ! »

ويمضي في هذا القول ، ثم يتحدث عن القصة فيقول :

« إنيّ أريد أن أقص عليك قصة ، لكنّها ليست من كلام القدماء .بل إنّها من قولٍ صادقٍ مباركٍ ، ما أجدره بأن تثني عليه الروح ! إنه قول لا يفوقه مقال ، ولا تقف معانيه عند حدّ .

فكل من استمع لهذا الحديث بجسمه ، اهتز لهذا السماع قلبه وروحه . فلا قول يجذب القلب ويخلب الفؤاد غير كلمات الخالق المقتدر » .

وتأتي بعد ذلك أبيات في الموعظة ، ينتقل الشاعر بعدها إلى القصة ، فيبدؤها من مولد يعقوب .

وقبل أن نمضي في دراسة القصة ينبغي أن نشير إلى أنّه قد ثارث في العصر الحديث بعض الشكوك حول نسبة القصة إلى الفردوسي ، فظهر لدى بعض المستشرقين ، وكذلك عند بعض علماء إيران المحدثين ميل إلى الشك في نسبة القصة إلى الفردوسي ، وأيد البعض الآخر نسبتها إليه ، والأمر موضع جدل ، لا مجال للبت فيه برأي قاطع . لكنّنا نميل إلى القول بصحة انتساب القصة إلى الفردوسي ، فواضح من مقدمة المنظومة أنه كتبها بعد أن نظم أساطير الفرس ، ومَنْ سوى الفردوسي أضاع نصف عمره في نظم هذه الأساطير ؟ وعلى هذا هذا الأساس ، فإنّنا نذهب إلى القول بأنّ الفردوسي قُدِّر له أن يكون صاحب أول منظومة حول يوسف وزليخا تصل إلينا ، وقد أصبحت قصتهما من أحبّ

الموضوعات إلى شعراء القصة في مختلف الآداب الإسلامية .

ولقد ذكر الشاعر في مقدمة المنظومة اسم شاعرين سبقاه إلى نظم يوسف وزليخا ، هذان هما أبو المؤيّد البلخي والبختياري . ولسنا نعرف شيئاً عن منظومتي البلخي والبختياري ، فالنصّان مفقودان ، ولا مجال للحديث عن مدى تأثر الفردوسي بهما .

أصول القصة :

لا مجال للشكّ أنّ الفردوسي قد استند في قصته إلى أصول إسلامية . هناك سورة يوسف ، وتقص بايجاز قصة يوسف منذ رأى رؤياه حتى جمعه الله بأبيه وإخوته ، بعد أن أصبح عزيزاً لمصر إبان سنوات القحط المشهورة . وهناك قدر كبير من المادة القصصية ذات الأصل الإسرائيلي ، دخل في تفسير سورة يوسف واتخذ منه الشعراء موضوعات للتوسع في القصة ، وتضمينها قدراً كبيراً من القصص الشعبي الإسرائيلي .

أما ما ورد عن قصة يوسف في سفر التكوين من العهد القديم ، فبعيد أن يكون الفردوسي قد أفاد منه ، فالنصّ الأصلي للتوراة لم يكن مترجماً إلى العربية ، ولا مجال لافتراض أنّ الفردوسي اطلع عليه في صورته العبرية . والشاعر قد قد ذكر بنفسه مصادره التي أفاد منها في صياغة قصته ، وذكر بوجه خاص روايات وهب ين منبّه وكعب الأحبار ، وهذه الروايات موجودة بين أيدينا ، وهي تؤيد تمام التأييد حديث الشاعر عن مصادر قصته . ولقد كان الفردوسي قادراً على الاطلاع على هذه الروايات في أصولها العربية ، وكذلك في ترجمتها الفارسية ، ذلك لأنّ تفسير الطبري ، وهو من أجمع التفاسير لمختلف الروايات ، كان قد ترجم إلى الفارسية ، كما ترجم تاريخ الطبري أيضاً إلى تلك اللغة في عصر السامانيين . ويتضمن تاريخ الطبري رواية مفصلة لقصة يوسف [1] بُنيت حول

---

(١) تاريخ الطبري ، جـ ١ ، ص ٣٣٠ – ٣٦٤ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٠ .

التفسيرات التي وُضعت لآيات السورة الكريمة ، ويرجع الكثير منها إلى أصول إسرائيلية . هذه الأصول الإسرائيلية كانت ذات طبيعة شعبية ، فقد عاشت هذه القصة بين الشعب اليهودي قروناً متعدّدة ، وأضاف إليها خيالهم كثيراً من التفصيلات التي لم ترد في كتابهم ، وهكذا أصبحت هذه التفصيلات القصصية أصلاً لتلك المواقف الكثيرة التي صوّرها الفردوسي في منظومته .

بعض روايات المفسرين حول قصة يوسف :

وردت كثرة هذه الروايات في تفسير الطبري وتاريخه . وقد نسّق الثعلبي (ت ٤٢٧ هـ) هذه الروايات في صورة قصصية تكاد تتفق في مادتها وترتيبها مع منظومة الفردوسي . وسننقل هنا بعض العناصر التي انطوت عليها هذه القصة ، وكان لها أثرها في إثارة خيال الفردوسي ، ومن نظم القصة بعده من الشعراء ، وإمدادهم بالمواقف التي تتيح الإفاضة في القول ، والانطلاق في تصوير مختلف المواقف .

١ ــ جمال يوسف :

وردت في جمال يوسف أحاديث وأخبار متعددة ، يمكننا أن نذكر منها ما يلي ، على سبيل المثال :

أ ــ عن أبي سعيد الخدري ، قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : مررت ليلة أُسري بي إلى السماء فرأيت يوسف ، فقلت : يا جبريل ، من هذا ؟ فقال : هذا يوسف . قالوا : كيف رأيته يا رسول الله ، قال : كالقمر ليلة البدر[1] .

ب ــ خبر عن أبي اسحق بن عبد الله بن أبي فروة : كان يوسف إذا سار في أزقّة مصر ، يُرى تلألؤ وجهه على الجدران ، كما يُرى نور الشمس والقمر على الجدران [2] .

---

(١) الثعلبي : قصص الأنبياء ، ص ١٠٨ .

(٢) المصدر السابق .

ج ــ عن كعب الأحبار : قسم الله تعالى ليوسف من الجمال ثلثين ، وقسم بين العباد الثلث . فكان حسن يوسف كضوء النهار ، وكان يوسف أبيض اللون ، جميل الوجه ، جعد الشعر ، ضخم العينين ، مستوي الخلقة ، غليظ الساقين والعضدين والساعدين ، خميص البطن ، أقنى الأنف ، صغير السُرّة ، وكان بخدّه الأيمن خال أسود ، وكان ذلك الخال يزين وجهه ، وكان بين عينيه شامة بيضاء ، كأنها قمر ليلة البدر . وكانت أهداب عينيه تشبه قوادم النسور ، وكان إذا تبسم رُئي النور من ضواحكه ، وإذا تكلم رأيت شعاع النور يشرق من بين ثناياه ، لا يقدر بنو آدم ولا أحد على وصف حسن يوسف ، ... وأعطى الله يوسف من الحسن والجمال وصفاء اللون ونقاء البشرة ما لم يُعطه أحدا من العالمين ، وإنّه كان ليأكل البقول والفواكه فتُرى حين يزدردها في حلقه وفي صدره حتّى تصل إلى بطنه [1] .

د ــ عن وهب بن مُنبِّه : الحسن عشرة أجزاء : ليوسف تسعة ، وواحد بين سائر الناس .

هـ ــ عن عبد الله بن مسعود ، عن النبي ، قال : هبط جبريل عليه السلام فقال : يا محمد إنّ الله تعالى يقول لك : كسوتُ حسن يوسف من نور الكرسي ، وكسوتُ وجهك من نور عرشي .

وهذا الحديث يصور جمال يوسف بالقياس إلى جمال الرسول ، من وجهة النظر الإسلامية .

٢ ــ الرؤيا :

قال تعالى : « إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين » . (يوسف : ٤) .

تتحدث الروايات عن رؤى رآها يوسف في صباه ، وتذكر أنّه رأى

(١) المصدر السابق ، ص ١٠٩ .

الرؤيا – التي قصها الله في كتابه – وهو ابن اثنتي عشرة سنة . ويفسر وهب بن منبه هذه الآية الكريمة على النحو التالي :

« كان (يعقوب) ينوّمه إلى جانبه ، فبينما يوسف نائم عند أبيه ليلة من الليالي إذ رأى الرؤيا التي ذكرها الله في كتابه العزيز ، وكانت ليلة الجمعة ، فانتبه من منامه فزعا مرعوبا ، فالتزمه يعقوب ، وضمّه إلى صدره ، وقبّل بين عينيه ، وقال : يا حبيب أبيه ! ما الذي أصابك ؟ فقال : يا أبت ، رأيت رؤيا أفزعتني ! فقال : يا بنيّ ، خيراً رأيت ، ما الذي رأيت ؟ قال يوسف : رأيت كأنّ أبواب السماء فُتحت ، وقد أشرق منها النور ، فاستنارت النجوم ، وأشرقت الجبال ، وزخرت البحار وعلت أمواجها ، وسبّحت الحيتان بأنواع اللغات ، ورأيت كأنيّ أُلبست رداء أشرقت الأرض من حسنه ونوره ، ورأيت كأنّ مفاتيح خزائن الأرض أُلقيت بين يديّ ، فبينما أنا كذلك إذ رأيت أحد عشر كوكبا انقضّت من السماء ، ومعها الشمس والقمر ، فخرّوا لي ساجدين ...... فسمعتْ امرأةُ يعقوب ما قال يوسف لأبيه ، فقال لها يعقوب : اكتمي ما قال يوسف ، ولا تخبري أولادي بذلك ، فقالت : نعم . فلما أقبل أولاد يعقوب من مراعيهم أخبرتهم بالرؤيا التي أمرها يعقوب بكتمها فانتفخت أوداجهم ، واقشعرّت جلودهم غضباً على يوسف ، وقالوا : ما عنى بالشمس غير أبينا ، ولا بالقمر غيرك ، ولا بالكواكب غيرنا ، ثم قالوا : إنّ ابن راحيل [1] يريد أن يتملّك علينا ، فيقول : أنا سيّدكم وأنتم عبيدي . فحسدوه على ذلك [2] » .

٣ – المؤامرة :

أدّى حسد إخوة يوسف لأخيهم – من جرّاء ما رأوه من حبّ أبيهم له – إلى أن فكروا في وسيلة للتخلّص منه ، وبذلك يخلو لهم وجه أبيهم . ذكر القرآن الكريم ذلك في أربع آيات هي قوله تعالى :

(١) اسم والدة يوسف وكانت قد ماتت في ولادة شقيقه الأصغر بنيامين .

(٢) قصص الأنبياء ، ١١٠ ، ١١١ .

« لقد كان في يوسف وإخوته آيات للسائلين . إذ قالوا ليوسفُ وأخوه أحبّ إلى أبينا منّا ونحن عصبة إنّ أبانا لفي ضلال مبين . اقتلوا يوسف أو اطرحوه أرضا يخل لكم وجه أبيكم وتكونوا من بعده قوماً صالحين . قال قائل منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في غيابة الجبّ يلتقطه بعض السيارة إن كنتم فاعلين » . (يوسف : ٧ — ١٠) .

يذكر لنا المفسرون أسماء بعض إخوة يوسف ، فمنهم روبيل أكبرهم سنا وأشدّهم قسوة على يوسف . ومنهم شمعون . ومنهم يهوذا « وكان أفضلهم وأعقلهم » ، وهو الذي صرف إخوته عن قتل يوسف ، ودعاهم إلى إلقائه في غيابة الجبّ ، لعلّ بعض السيارة يلتقطه .

ويسعى الإخوة لإقناع أبيهم بإرسال يوسف معهم يرتع ويلعب ، ويعاهدون أباهم بالمحافظة عليه . ويخاف الأب أن يرسل يوسف معهم فهو يخشى أن يأكله الذئب وهم عنه غافلون . ويردّ إخوة يوسف بأنّهم عصبة ، والذئب لا يقدر عليهم . ويأخذون أخاهم إلى البريّة ، ثم يلقون به في غيابة الجبّ . ذُكرت هذه الأحداث في خمس آيات كريمة [1] . وقد وضع المفسرون حول هذه الآيات تفصيلات قصصية كثيرة ، على النحو التالي : « أجمعوا رأيهم أن يدخلوا على يعقوب ويكلّموه ، في إرسال يوسف معهم إلى البرّية . فقال لهم روبيل ، وهو أكبر ولد يعقوب : « إنّ أباكم لا يأمنكم على يوسف ، ولكن انطلقوا بنا إلى يوسف حتى نلعب بين يديه ، فإذا نظر إلينا كيف نمرح ونلعب ، اشتاق إلى ذلك ، فأقبلوا على يوسف ، وهو قاعد يُسبِّح ، فجعلوا يتلاعبون ويتضاحكون بين يديه ، فلما رأى يوسف ذلك اشتاق إلى اللعب معهم ، فأقبل عليهم وقال : يا إخوتاه ! أهكذا تلعبون في مراعيكم ؟ فقالوا : نعم يا يوسف ، إنّك لو رأيتنا ونحن نلعب في مراعينا لتمنّيت أن تكون معنا . فشوّقوه إلى ذلك حتى كان هو الطالب إليهم ، فقال لهم : يا إخوتاه ، انطلقوا إلى أبي واسألوه

(١) سورة يوسف : ١١ — ١٥ .

أن يرسلني معكم ....« قالوا يا أبانا مالك لا تأمنا على يوسف وإنّا له لناصحون . أرسله معنا غدا يرتع ويلعب وإنّا له لحافظون » . فقال لهم يعقوب : « إنيّ ليحزنني أن تذهبوا به وأخاف أن يأكله الذئب وأنتم عنه غافلون » . قال ابن عباس وغيره : وإنما قال ذلك يعقوب لأنّه رأى في منامه كأنّ يوسف على رأس جبل ، وكأنّ عشرة من الذئاب قد شدّوا عليه ليأكلوه ، وإذا ذئب منها يحمي عنه ، وكأنّ الأرض قد انشقت فدخل فيها يوسف ، فلم يخرج منها إلا بعد ثلاثة أيام ، فلما رأى يعقوب هذه الرؤيا خاف على يوسف من الذئب ، فلذلك قال لهم : وأخاف أن يأكله الذئب .

« قالوا لئن أكله الذئب ونحن عصبة إنّا إذاً لخاسرون » . قالوا : يا نبيّ الله ! كيف يأكله الذئب وفينا شمعون إذا غضب لا يسكن غضبه حتى يصيح ، فإذا صاح لا تسمعه حامل إلا وضعت ما في بطنها . وفينا يهوذا إذا غضب ، شقّ السبع نصفين ... » .

تأتي بعد ذلك مواقف تفصيلية يودع فيها الأب بنيه ، في صورة مؤثرة ويوصيهم بيوسف ، ويخصّه من بينهم بالعناق وقبلات الوداع .

وتمضي القصة فتقول : « فلما برزوا به إلى البرية أظهروا له العداوة وضربوه ، فجعل يستغيث بهم واحد بعد واحداً ، وهم يضربونه فلا يرى منهم رحيما ، وأخذوا ما كان زوّده به يعقوب ، وأطعموه الكلاب ، وضربوه حتى كادوا يقتلونه ، وعطش عطشا شديدا ، فقال لهم : اسقوني جرعة من ماء قبل أن تقتلوني ، فلم يسقوه ، فعند ذلك بكت الملائكة رحمة ليوسف . فلما رأى يوسف أن ليس أحدٌ منهم يعطف عليه جعل يصيح ويقول : يا أبتاه يعقوب ، لو تعلم ما تصنع بابنك بنو الآباء ، فلما همّوا بقتله ، قال لهم يهوذا : إنّكم أعطيتموني موثقا أن لا تقتلوه ، فعند ذلك أجمعوا على إلقائه في الجبّ ... فانطلقوا به إلى الجبّ ليطرحوه فيه ، وكان ذلك الجبّ بين مَدْيَن ومصر ، وقيل بين طبرية والقدس على قارعة الطريق ، في واد من أوديتها ، على ثلاثة فراسخ من منزل يعقوب ، وكانت بئراً موحشة مظلمة ، أسفلها واسع وأعلاها ضيّق ، يهلك من

طُرح فيها من سعة أسفلها ، لا يمكنه الصعود . وكان ماؤها ملحا ، وكان الجبّ من حفر سام بن نوح ، ويسمّى جبّ الأحزان . فلما أرادوا أن يلقوه فيه جعلوا يدلونه في البئر ، فيتعلق بشفير البئر ، فربطوا يديه إلى عنقه ، ونزعوا قميصه ، فقال يا إخوتاه . ردّوا عليّ قميصي (أتوارى به في الجبّ) ويكون لي كفنا بعد مماتي . وأطلقوا يديّ أطرد بهما عنيّ هوام الجبّ ، فقالوا له : ادع الشمس والقمر والأحد عشر كوكبا تلبسك وتؤنسك . فدلّوه في البئر بحبل ، فلما بلغ نصفها قطعوا الحبل ليسقط فيموت فيه . فأخرج الله على وجه الماء صخرة ململمة ليّنة ، ورفعها إلى يوسف ، فوقف عليها ، وجعل يوسف يبكي ، فنادوه ، فظنّ أنّها رحمة لحقت بهم ، فأجابهم ، فهمّوا أن يرضخوه بالحجارة فيقتلوه ، فمنعهم يهوذا ، وقال : لقد أعطيتموني موثقا ألا تقتلوه . قالوا : فلما أُلقي يوسف في الجبّ أضاء له الجبّ وعذب ماؤه ، حتى كان يغنيه عن الطعام والشراب . وبعث الله تعالى إليه ملكا فحلّ عنه قيده ، وكان إبراهيم حين أُلقي في النار جُرِّد من ثيابه ، وقُذف في النار عريانا ، فأتاه جبريل بقميص من حرير الجنّة ، فألبسه إيّاه ، وكان ذلك القميص عند إبراهيم ، فلما مات إبراهيم ورثه إسحاق ، فلما مات إسحاق ورثه يعقوب منه ، فلما شبّ يوسف جعل يعقوب ذلك القميص في تعويذ ، وعلّقه في عنقه لما كان يخاف عليه من العين ، وكان لا يفارقه ، فلما أُلقي في الجبّ عريانا ، جاءه الملك ، وكان عليه التعويذ ، فأخرج القميص وألبسه إياه ، وجعل يؤنسه بالنهار . ويُروى أنّ الملك أتاه بسفرجلة من الجنة فأطعمه إياها [(١)] » .

« فلما ألقوه في الجبّ عمدوا إلى سخلة من الغنم فذبحوها ، ولطخوا قميص يوسف بدمها وشووها ، وأكلوا لحمها ، ثم إنهّم رجعوا إلى يعقوب وهو قاعد على قارعة الطريق ينتظرهم متى يأتون بيوسف ، فلما دنوا منه اصطرخوا صراخ رجل واحد ، ورفعوا أصواتهم بالبكاء ، فعلم يعقوب أنّهم أصيبوا بمصيبة ، فلما وافوه اجتمعوا ، وتقدّموا بين يديه ، وشقّوا جيوبهم وبكوا ، ففزع يعقوب ،

(١) قصص الأنبياء ، ١١٣ ، ١١٤ . وانظر : الطبري : تفسير ، ج ١٥ ، ص ٥٧٤ .

وقال : مالكم يا بنيّ ؟ وأين يوسف ؟ » . وهنا يخبره الإخوة بأنّ الذئب أكل أخاهم ، حين تركوه عند متاعهم وذهبوا يستبقون . « فلما قالوا ذلك ليعقوب بكى بكاء شديدا ، وقال لهم : أروني قميصه ، فأروه ، فقال : تا الله ما رأيت ذئبا أحلم من هذا ! أكل ابني ولم يشقّ له جيبا ، ولا خرق له شقّا ! وصاح صيحة وخرّ مغشيّاً عليه ، فلم يفق إلا بعد ساعة طويلة . فلما أفاق بكى بكاء شديدا ، ثم أخذ القميص وجعل يشمّه ، ويضعه على وجهه وعينيه [1] » .

٤ - تكذيب يعقوب لبنيه :

يرد تكذيب يعقوب لبنيه في قوله تعالى : « قال بل سوّلت لكم أنفسكم أمراً فصبر جميل ، والله المستعان على ما تصفون » . (يوسف : ١٨) .

وقد نُسجت حول هذه الكلمات تفسيرات على النحو التالي :

« فلما أصبح إخوة يوسف من الغد ، رجعوا إلى مراعيهم ، فقال بعضهم لبعض : قد رأيتم ما كان من تكذيب أبيكم البارحة ، فإنْ أردتم أن يصدقكم ويخرجكم من الملامة فمرّوا بنا على الجبّ فنخرج يوسف منه ، ونفرّق بين أضلاعه ولحمه ، ونجيء به ، فقال لهم يهوذا : يا إخوتاه ! أين العهد الذي بيني وبينكم ؟ والله لئن فعلتم ما تقولون لأخبرنّ يعقوب بما كان منكم إليه ، ثم لأكوننّ لكم عدوّا ما بقيت ، فتركوه . ثم إنّهم رجعوا إلى أبيهم عشاء ، فقال لهم يعقوب : إن كنتم صادقين أنّ الذئب أكله ، فأين الذئب ؟ ائتوني به ! فعمدوا إلى حبالهم وعصيّهم ، فأخذوها ومضوا إلى الصحراء ، فاصطادوا ذئبا ، وشدّوه وأوثقوه كتافا ، ثم حملوه إلى يعقوب وأوقفوه بين يديه ، فقال : حلّوا عقاله ، فحلّوه ، فقال له يعقوب : أقبل . فأقبل الذئب يتخطّى القوم حتى وقف بين يدي يعقوب منكّساً رأسه ، فقال يعقوب : أيها الذئب ، أكلت ولدي وقرة عيني وحبيب قلبي وثمرة فؤادي . لقد أورثتني حزنا طويلا ،

---

(١) قصص الأنبياء ، ص ١١٥ . وانظر : الطبري : تفسير ، ج ١٥ ، ص ٥٨٠ ، ٥٨١ .

وألما عظيما . قال : فتكلّم الذئب ، وقال : لا وحقّ شيبتك يا نبيّ الله ، ما أكلت لك ولدا . وإنّ لحومكم ودماءكم معشر الأنبياء لمحرَّمة علينا ، وإني لمظلوم مكذوب عليّ ، وإنّي لذئب غريب من بلاد مصر . فقال له يعقوب : وما أدخلك أرض كنعان؟ قال : جئت لأجل قرابة لي من الذئاب أزورهم وأصلهم ، فعند ذلك قال يعقوب لأولاده : « بل سوّلت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل[1] ».

٥ – يوسف يُحمل عبداً إلى أرض مصر :

تمضي القصة بعد ذلك ، فتصوّر عثور إحدى القوافل المسافرة على يوسف في البئر ، وهنا يظهر إخوة يوسف ويدّعون أنّه عبد آبق ، وأنّهم مالكوه ، ويحصلون من أحد أفراد القافلة على ثمنه ، ويحذّرونه منه ، مدّعين أنّه كاذب سارق . وفي الطريق إلى مصر يختفي يوسف من صاحبه بعض الوقت ، ذلك أنّه مرّ على قبر أمه فتوقّف عنده يناجيها ، ويشكو لها ما أصابه . ويُعثر على يوسف فيُضرب ، ويؤخذ إلى مصر ، فيشتريه عزيز مصر قُطْفير ، ويوصي به امرأته . وتعشق امرأة العزيز يوسف ، وتراوده عن نفسه بعد أن يتملّك الحبّ قلبها . وتحاول القصة أن تلتمس لها عذرا في ذلك ، فتصف قُطْفير بأنه كان رجلا ناقص الرجولة [2] . وهناك تفصيلات كثيرة حول مشاهد الإغراء والإغواء التي اصطنعتها امرأة العزيز للظفر بيوسف [3] . ولقد عصمه الله من الوقوع في الإثم ، واتّهمته امرأة العزيز بأنه تهجّم عليها ، فشهد شاهد من أهلها ببراءته . وينتشر خبر الفضيحة فتدعو امرأة العزيز النسوة اللائي تناولن سمعتها بالأذى إلى دارها ، وتقدّم لهن بعض الفاكهة ، وتأمر يوسف أن يخرج عليهن ، « فلما رأينه أكبرنه وقطّعن أيديهن » . ويدخل يوسف السجن ، ويلقى في السجن رفاقا ، ويرى اثنان منهما رؤى فيؤوّلها لهما . ويصل حديثُ صدقه في تأويل الرؤى إلى الملك ، فيدعوه لتأويل رؤيا رآها ، ويقرّبه ، ثم يجعله أمينا على خزائن

(١) قصص الأنبياء ، ١١٥ ، ١١٦ .

(٢) الطبري : تاريخ ، ج ١ ، ص ٣٣٦ .

(٣) قصص الأنبياء ، ص ١١٨ – ١٢٠ . وكذلك تفسير الطبري ، ج ١٦ ، ص ٢٣ – ٥٠ .

الأرض فيسوس أمر مصر في سنوات قحط عجاف . ويسوق القحطُ إليه إخوته الذين جاءوا مصر من أرض كنعان يبيعون بضاعتهم ويبتاعون القمح ، وتكون مواقف متعددة ، ويطلب إليهم يوسف إحضار شقيقه ، وكان أبوه قد احتجزه عنده خوفا عليه أن يصيبه ما أصاب يوسف . ويلحّ الإخوة على أبيهم أن يدع أخاهم يذهب معهم إلى مصر ، وهنا يدبّر يوسف طريقة لاحتجاز أخيه عنده ، إذ يجعل في رحله الصُّواع وهو الوعاء الثمين الذي كان يشرب فيه الملك . ثم يُتهم الإخوة بالسرقة ، ويُفتّشون ، ويوجد الوعاء عند الأخ الشقيق ليوسف . ويلتمس الإخوة من العزيز أن يحتجز أحدهم عوضا عن هذا الفتى ، حتى لا يسيء الظنّ بهم أبوهم ، لكنّ يوسف يأبى ، فما كان له أن يأخذ البريء بالمذنب . ويذهب الإخوة إلى أبيهم ، ويقصّون عليه ما حدث ، فتثور الأشجان عنده ، ويكذّبهم ، ويبكي على يوسف وعلى أخيه . ويتوجّه الأخوة وأبوهم وأمهم إلى مصر ، ويلقاهم يوسف بالإكرام والتجلّة ، ويتمّ التعارف بين العزيز وأبيه وإخوته . أما امرأة العزيز فينتهي أمرها إلى الزواج من يوسف . إنّ هذه المرأة التي لم يُذكر اسمها لا في القرآن ولا في التوراة تسميها الروايات بأسماء مختلفة ، أشهرها زليخا . وقد قيلت في زواجها من يوسف روايات مختلفة أوردها الطبرسيّ في تفسيره « مجمع البيان في تفسير القرآن » .

قال : « وقيل إنّ الملك الأكبر فوّض إلى (يوسف) أمر مصر ، ودخل بيته ، وعزل قطفير ، وجعل يوسف مكانه ، وقيل إنّ قطفير هلك في تلك الليالي فزوّج الملكُ يوسفَ راعيل امرأة قطفير ، فدخل بها يوسف فوجدها عذراء [1] .... وفي تفسير علي بن إبراهيم بن هاشم قال : لما مات العزيز ، وذلك في السنين الجدبة ، افتقرت امرأة العزيز واحتاجت حتى سألت الناس ، فقالوا لها : ما يضرّك لو قعدت للعزيز ، وكان يوسف يُسمّى العزيز ، وكل ملك سمّوه بهذا الاسم ، فقالت : أستحي منه ، فلم يزالوا بها حتى قعدت له ، فأقبل يوسف في موكبه ، فقامت إليه زليخا ، وقالت : سبحان من جعل الملوك بالمعصية

(١) أنظر أيضا : تاريخ الطبري ، ج ١ ، ص ٣٤٧ .

عبيدا ، والعبيد بالطاعة ملوكا ، فقال لها يوسف : أأنت تيك ؟ قالت : نعم ! وكان اسمها زليخا . فقال لها : هل لك فيّ ؟ قالت : دعني . بعدما يئست أتهزأ بي ؟ قال : لا . قالت نعم ! قال فأمر بها فحوّلت إلى منزله وكانت هرمة ، فقال لها يوسف : ألست فعلت بي كذا وكذا ؟ قالت : يا نبيّ الله ! لا تلمني فإني بُليت في بلاء لم يُبل به أحد ! قال : وما هو ؟ قالت : بليت بحبّك ، ولم يخلق الله لك نظيرا في الدنيا ، وبُليت بأنّه لم تكن بمصر امرأة أجمل منيّ ولا أكثر مالاً منيّ ، وبُليت بزوج عنّين ! فقال لها يوسف : فما حاجتك ؟ قالت : تسأل الله أن يردّ على شبابي ، فسأل الله ، فردّ عليها ، فتزوجها وهي بكر [1] » .

ويدور حول صواع الملك موقف قصصي ، فيوسف يذكر أنّ لوعائه هذا خصائص سحرية ، « فحين دخلوا على يوسف دعا بالصُّواع ، فنقر فيه ثم أدناه من أذنه ، ثم قال : إنّ صُواعي هذا ليخبرني أنّكم كنتم اثني عشر رجلا ، وأنّكم انطلقتم بأخ لكم فبعتموه . فلما سمعها بنيامين قام فسجد ليوسف ثم قال : أيّها الملك ، سل صواعك هذا عن أخي أين هو ؟ فنقره ثم قال : هو حيّ وسوف تراه . قال : فاصنع بي ما شئت فإنّه إنْ علم بي فسوف يستنقذني . قال : فدخل يوسف فبكى ثم توضأ ، ثم خرج ، فقال بنيامين : أيها الملك ، إني أريد أن تضرب صُواعك هذا فيخبرك بالحق من الذي سرقه فجعله في رحلي . فنقره ، فقال : إنّ صواعي هذا غضبان ، وهو يقول : كيف تسألني : من صاحبي ؟ فقد رأيت مع من كنتُ ! قالوا : وكان بنو يعقوب إذا غضبوا لم يطاقوا ، فغضب روبيل وقال : أيها الملك ، والله لتتركنّا أو لأصيحنّ صيحة لا تبقى بمصر حامل إلا ألقت ما في بطنها . وقامت كل شعرة في جسد روبيل فخرجت من ثيابه ، فقال يوسف لابنه : قم إلى جنب روبيل فمسّه — وكان بنو يعقوب إذا غضب أحدهم فمسّه الآخر ذهب

---

(١) الطبرسي : مجمع البيان ، ج ١٣ ، ص ٧٨ . بيروت ، مكتبة الحياة ، ١٩٦١ .

غُضبه — فقال روبيل : من هذا ؟ إنّ في هذا البلد لَبَزْرا من بَزْر يعقوب ، فقال يوسف : من يعقوب ؟ فغضب روبيل وقال : أيّها الملك ، لا تذكر يعقوب فإنّه إسرائيل الله بن ذبيح الله بن خليل الله [1] » .

إذا تأملنا هذه المادة القصصية ، وجدنا أنها ملحمة مترابطة ، وأغلب الظن أنها كانت ملحمة شعبية معروفة لدى الإسرائيليين ، وقد نسجها من أسلم منهم حول السورة الكريمة ، فأدخلوها ضمن تفسيرها ، وتقبلها كثير من المسلمين على أنّها حقائق تاريخية ، وكانوا لا يتوقفون كثيرا في البحث حول حقيقة القصص الذي يذكره لهم أهل الكتاب ، ما دام لا يحلّ حراما ، ولا يحرِّم حلالا .

وقد نهض الفردوسي لنظم هذه القصة بعد أن رأى عناصرها المتعددة ، ومواقفها المختلفة التي يتسع فيها مجال الشعر ، وتصلح منطلقا لخيال الشعراء .

وقد التزم الفردوسي بترتيب القصة في القرآن الكريم ، ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، فقد كان ينظم المواقف القصصية التي تُذكر في تفسير الآيات ، ملتزما ترتيب الأحداث كما أوردها القرآن . لكنّه كان — في الوقت ذاته — ملتزما أسلوبه الذي اتبعه في نظم الشاهنامه . لقد سعى إلى استيعاب كل الأحداث التي وجدها عن يوسف ، فجمع كل شيء عن حياته منذ مولده حتى وفاته وضمّنه منظومته . والواقع أنّنا نجده يتناول قصة يوسف باستيعاب شبيه بذلك الاستيعاب الذي أتبعه في نظم سير الملوك .

بدأ الفردوسي منظومته بالحديث عن الله وقدرته ، ثم اتبع ذلك بأبيات في مدح الرسول ، وهذه مقدمات كثيرا ما نجدها في المنظومات القصصية . ثم مدح الشاعر الملك الذي قدم إليه المنظومة ، ويسميه « پادشاه إسلام » أي « ملك الإسلام » . ويأتي بعد ذلك « فصل في بيان فضل بني آدم على الحيوان » .

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى بيان سبب نزول سورة يوسف ، وفي تفسير

---

(١) الطبري : تاريخ ، ج ١ ، ص ٣٥٥ ، ٣٥٦ .

الطبري وغيره بيان لسبب النزول . لقد وُصفت سورة يوسف بأنّها « أحسن القصص » ، كما أشار القرآن الكريم إلى جانب العبرة فيها بقوله تعالى : « لقد كان في يوسف وإخوته آيات للسائلين » .

يذكر الفردوسي بعد ذلك الشاعرين اللذين نظما القصة من قبله ، ثم يتكلم عن سبب نظمه للقصة ، وقد أوردنا – من قبلُ – بعض ما قاله من ذلك ؛ وبيّنا أنّه أراد بنظمها التكفير عن إنفاق نصف عمره في نظم أساطير القدماء .

تجيء بعد ذلك أبيات في الموعظة والاعتبار . ويستغرق نظم هذه المقدمات ثلاثمائة وستة وثلاثين بيتا ، ينتقل الشاعر بعدها إلى القصة التي تبدأ بمولد يعقوب . وينظم في سيرة يعقوب ٤٥٨ بيتا ، ثم يتحدث بعد ذلك عن مولد يوسف ، أي أنّ ذلك يحدث بعد أن تكون المنظومة قد بلغت ٧٩٤ بيتا . يقول :

سمعت أنه منذ بدأ حمل راحيل الحرّة ، أرسل الله جبريل بالبشرى قائلا : اذهب وأسعد روح راحيل ! قل لها : إنّا قد أعددنا هديّة لها ، أكملناها بصفات الخير والجمال ، ولسوف تأتيك هديتنا بعد تسعة أشهر ، فيسعد بك الدين والدنيا ! وبعد ذلك ، حينما وضعت يوسف أمُّه ، سارع جبريل ثانيةً بالمجيء من قِبل المليك ، وحمل التهنئة والسلام ليعقوب النبيّ ، الطيب الذِكْر ! » .

ينتقل الشاعر بعد ذلك لوصف جمال يوسف ، ويفيض في تصوير هذا الجمال . فمن ذلك قوله :

« حينما أشرقت طلعته على الزمان ، حفل العالم بالنور من أقصاه إلى أقصاه .

فكأنما قد وُلدتْ لراحيل شمس أطلّ النور منها على الأقاليم السبعة .

لقد سعدتْ الدنيا بطلعة يوسف ، كما أنّها عبقت بأريج محيّاه ! فكلّ

امرأة وكلّ رجل رآه من بعيد ، كان إبصاره يقوى باجتلاء اللون والنور !

.. ..

لقد كان وجهه المشرق كيمياء الجمال ، فسلب من القلب الصبر ومن الجسد الحكمة والقرار ! ولو أنّ المَلَك تطلّع إلى وجهه ، فكم من خجل يعتريه حين ينظر إلى نفسه ! » .

يتابع الشاعر بعد ذلك حديثه عن سيرة يعقوب وأسرته حتّى يصل إلى رؤى يوسف ، وتكون المنظومة قد بلغت عند هذا الحد ١١٩٠ بيتا . وقد أفاض الشاعر في وصف الرؤى وتفسيرها ، وكيف قصها يوسف على أبيه ، وهنا تتصل القصة ببداية سورة يوسف في القرآن الكريم . وتكون المنظومة قد بلغت ما يزيد على ألف وثلاثمائة بيت حين يبدأ الشاعر ذكر ائتمار إخوة يوسف بأخيهم ليقتلوه ، وذهابهم إلى أبيهم ليرسل معهم يوسف . يقول :

« وذهبوا جميعا في اليوم التالي ، كما تواعدوا ، ولم تكن في رؤوسهم حكمة ولا في القلوب مخافة .

وجلسوا عند أبيهم المشفق ، وسرعان ما أخذوا بناصية الحديث .

....

(وقالوا) : اعلم أيها الأب الرفيع المبارك ، يا سماء الوفاء وشمس الفضل !

أنّه ليس هناك آدميّ مثل يوسف على بساط الأرض ، تحت قبة السماء !

لقد خلق الله له من الصفات ما جعله يظفر بالمحبة القلبية لكل من رآه[1] . إنّ قلوبنا ماثلة أمامه بالليل والنهار ، فقلوبنا جميعا مِلْك له . وأنت دائما تبعده عنّا ، ولا تَدَعُه قط يخرج من البيت . ألا فلترسله معنا إلى الصحراء ، فالصحراء الآن هي الجنة الكبرى . لنذهب زماناً إلى خرافنا ، وليكن لنا مرحٌ بلعبنا ولهونا .

---

(١) حرفيا : « يبتاع المحبة القلبية من كل من رآه » .

فالربيع هنا ، والدنيا حافلة باللون والعطر ، وقد اكتست التربة كلّها والأحجار بالديباج » .

ونصل إلى خروج يوسف مع إخوته إلى الصحراء ، حينما يكون الشاعر قد أكمل نحو ١٥٠٠ بيت من منظومته . يقول :

« فأقبلْ واستمعْ الآن إلى قصة يوسف الحبيب ، أيها المؤمن الطاهر الروح . وتأملْ ما لقيه روحه من الأسى ، وما أصابه من جور وجفاء وأذى ! لقد لاطفوه بعض الوقت بكلمات حلوة تسعد القلب ، وهكذا كانوا حتى احتجبوا عن يعقوب ، فمزّقتْ الدنيا عنهم برقع الحياء . ودفعوه من الخلف إلى وجه الثرى ، وجميعهم سحبوا ألسنتهم عليه . وارتسم التوقح على وجوههم جميعا ، وأخذوا ينعتونه بالسرقة والكذب .

وكلٌ منهم قال له : يا قبيح الأثر ! أيّ نجم سعد أبصرت في السماء ؟ » .

* * *

وحينما أبصر يوسف ذلك تمزّق قلبُه ، وانقطع أمله من نَفْسِه وروحه [1] .
واسودّت أمامه طلعة النهار المشرق ، واشتعلت به نارٌ تحرق الروح » .

وتمضي القصة بعد ذلك لتصور ما أصاب يوسف من الذعر والأسى ، وتضرعه لإخوته ، وكيف توجّه بهذه الضراعة إلى أخيه شمعون ثم روبيل . يقول :

« وحينما استمع منه روبيل هذا الكلام ، كان كمن انطوت نفسه على حقد قديم .

فسرعان ما رفع يده في حقد وغضب ، وسدّد إليه صفعة أصابت خده وعينه ،

فكان من ضربة ذلك الرجل الظالم أنّ عيني يوسف كادتا تقفزان من رأسه ! »

---

(١) يعني فقد كل أمل في الخلاص من الهلاك .

وتصوّر القصة بعد ذلك توسله إلى إخوته الآخرين ، وكيف ناله منهم ما ناله من أخويه شمعون وروبيل . وينظم الشاعر في قسوة الإخوة ، وإيذائهم يوسف نحو مائتي بيت . وهنا ينتاب يوسف الحنين إلى أبيه ، فيناجيه . يقول :

«وهكذا قال : سلام عليك يا أبي . إنّ شأني مع الدنيا قد شارف نهايته .

وأملي قد انقطع من لقاء محيّاك ، كما قُطعت قدماي عن السير في جادّتك .

لقد أغلقوا عينيّ دون النظر إليك ، وعلّموني آية الفراق .وأشعلت بي الدنيا نيران المنيّة ، فأحرقتنا كلينا ، أنا وأنت . فشبابي وروحي قد ذهبا هباء ، فليكن لك الصبر الآن ، على مماتي ! »

تسير القصة بعد ذلك على السياق الذي قدّمناه ، لكنّ الفردوسي يتصرف في تصوير المواقف ، فالمنظومة بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرّد نظم لأحداث قصة يوسف ، فهي غنيّة بالصور البيانية التي أضفاها الشاعر على الأحداث ، كذلك تجلّت براعة الشاعر في تصوير العواطف التي تزخر بها القصة . لقد أحسن تصوير الحقد والحسد ، حين تناول موقف الإخوة من يوسف بعد أن خرجوا به إلى الصحراء ، وأحسن تصوير حزن يعقوب ، كما أبدع في تصوير حبّ زليخا ليوسف ، وغير ذلك من مواقف القصة . ويهتم الشاعر بجميع تفصيلات القصة ، فلا يترك موقفا من المواقف يرتبط بها إلا صوّره . فقصة أخت يعقوب التي قضى يوسف عندها شطرا من صباه ، وحرصها على استبقاء يوسف معها [(١)] ، لقيت اهتماما من الشاعر ، فأوردها في مقدمة المنظومة . كذلك روى الشاعر قصة الخطأ الذي ارتكبه يعقوب بأن ذبح عجلا رضيعا أمام أمه .

والمواقف العجيبة التي تُروى ، مثل حكاية الذئب الذي أحضره أبناء يعقوب لأبيهم ، مدّعين أنّه هو الذئب الذي أكل يوسف ، لقيت اهتمام الشاعر ، فوقف عندها وأحسن تصويرها . والخلاصة أنّ الشاعر لا يكاد يترك من قصة يوسف

---

(١) الطبري : تاريخ ، جـ ١ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ .

صغيرة ولا كبيرة إلا تناولها بالنظم . فالمنظومة — من هذه الناحية — ملحمة تدور حول يوسف ، وليست زليخا فيها بطلة تشاركه بطولة القصة . إنّ كل شيء في المنظومة يدور حول بطل واحد هو يوسف ، فالقصة ليست قصة حبّ ، كما وصفها بعض من تناولها من الباحثين ، بل هي ملحمة بطولية . أما زليخا فقد جاء دورها في المنظومة ، بوصفها إحدى الشخصيات التي ارتبطت بحياة يوسف ، وكان لها تأثيرها الفعّال في بعض ما مرّ به من الأحداث . هذا الاستيعاب للتفصيلات القصصية يذكرنا بما فعله الفردوسي في الشاهنامه ، إذ كان يستوعب كل التفصيلات عن أبطاله ، وكذلك عن العصور التي تناولها بالنظم .

هناك روعة شاعرية في تصوير إغراء زليخا ليوسف . فموقف الإغراء المشهور الذي ذكر الطبري بعض تفصيلاته في تاريخه ، وكذلك في تفسيره ، ظفر من الشاعر بتصوير خيالي اخترعه اختراعا. فزليخا تبني غرفة من المرايا ، وتُدخل يوسف إليها ، وقد ارتدت ثيابا تبرز مفاتنها ، وتجلسه إلى جانبها ، فلا يستطيع الخلاص من صورتها حيثما وجّه ناظريه . وهنا يبدع الشاعر في وصف موقف الإغراء . وكذلك يبدع في تصوير صلابة يوسف ، أمام ذلك الإغراء .

ويدخل الشاعر على القصة الأصلية بعض التنسيق . إنّ لقاء زليخا ليوسف بعد أن صار عزيز مصر يلقي اهتماما من الشاعر . ولا تختم المنظومة إلا بعد أن يكون يوسف وزليخا قد أصبحا زوجين سعيدين ، وقد أحسن إذ فعل هذا ، وبرّر إطلاق اسم يوسف وزليخا على منظومته .

ولقد أشرنا في مقدمة البحث إلى ما ثار من شكوك حول نسبة هذه المنظومة إلى الفردوسي ، وكان من أسباب الشك أنّ مستوى الشعر فيها أقل من مستوى الشاهنامه ، وكذلك لأنّ الفردوسي استخدم فيها المفردات العربية بصورة تفوق كثيرا استخدامه لهذه المفردات في الشاهنامه . ومثل هذه الأمور لا تثير الشكّ في انتساب هذا العمل إلى الفردوسي ، لأنّ قصة يوسف صيغت بذات الأسلوب الذي صيغت به قصص الشاهنامه ، كما أنّ منظومة يوسف وزليخا في البحر

المتقارب مثل الشاهنامه . ربما كان الموقف الختامي في القصة — وهو الذي يصور تحول زليخا عن حبّ يوسف ، بعد أن تزوجها ، لأنّ الإيمان أفعم قلبها — مما يحتاج إلى شيء من التحقيق . هذه الصورة تحمل بذور الفكرة الصوفية التي نبتت حول زليخا بعد ذلك . فهل كان من الممكن أنّ هذه الفكرة قد ظهرت في أواخر القرن الرابع أو أوائل القرن الخامس الهجري ؟ إننا نجد تصويرا لهذه الفكرة في كتاب منسوب إلى الغزالي يـُدعى « مكاشفة القلوب ». وقد ورد في هذا الكتاب قصة زليخا مع يوسف ، بعد زواجها منه ، في باب العشق . يقول :

« الحبّ عبارة عن ميل الطبع إلى الشيء الملذّ ، فإنْ تأكّد ذلك الميل وقوي سُمِّي عشقا .....ألا ترى إلى زليخا بلغ بها من محبة يوسف عليه السلام أن ذهب مالها وجمالها ، وكان لها وقر سبعين جملا ، وقد أنفقتها كلها في محبّة يوسف ، وكل من قال : رأيتُ يوسف اليوم أعطته قلادة تغنيه ، حتى لم يبق لها شيء . وكانت تسمّي كل شيء باسم يوسف ، وقد نسيت كل شيء سواه من فرط العشق ، وإذا رفعت رأسها إلى السماء رأت اسم يوسف مكتوبا على الكواكب . ورُوي أنهّا لما آمنت وتزوجت به انفردت عنه ، وتخلّت للعبادة ، وانقطعت إلى الله تعالى .....وقالت : يا يوسف ، إنما كنتُ أحبّك قبل أن أعرفه ، فلما أن عرفته فما أبقت محبّته محبّة لسواه [1] ».

هذه الكلمات تعبّر عن الصورة المتطورة لقصة زليخا ، وقد ظهرت بوادرها في ختام منظومة الفردوسي ، حين صوّر زهد زليخا في يوسف بعد زواجها منه . وقد عولجت القصة بأسلوب صوفيّ واضح بعد الفردوسي ، وكان الشاعر عبد الرحمن الجامي هو الذي ارتفع بها إلى أسمى مستوى أدبي بلغه الشعراء الذين تناولوها .

يوسف وزليخا لعبد الرحمن الجامي

إذا كانت منظومة الفردوسي حول يوسف وزليخا قد ركّزت اهتمامها بصورة أساسية حول يوسف ، وتناولت القصة تناولا يتفق مع ما أورده الرواة مـــن

(١) مكاشفة القلوب ، ص ٢٣ القاهرة ، مكتبة صبيح .

تفصيلاتها ، تلك التفصيلات التي حفلت بها كتب التفسير القرآني ، فإنّ الجامي هو الذي تناول هذه القصة تناولا فنيا ، بطريقة جعلت يوسف وزليخا يتقاسمان بطولة القصة ، فلم تعد زليخا مجرد شخصية من الشخصيات التي مرّت في حياة يوسف ، بل وجدناها في قصة الجامي بطلة حقيقية ، تهتم القصة بأحداث حياتها ، كما تهتم بيوسف . وقد اقتضى هذا من الجامي كثيراً من الاختراع ، والخيال المحلّق ، فالمادة القصصية التي جاء بها عن زليخا ، تكاد في أهم جوانبها أن تكون من وحي خيال الشاعر . أما بالنسبة ليوسف ، فقد حذف الشاعر كثيراً من التفصيلات التي اهتمت بها منظومة الفردوسي ، وبخاصة تلك التي دارت حول أسلافه ، وصباه ونشأته الأولى .

وأول فارق بين المنظومتين أنّ الجامي ركّز على فكرة الحبّ الذي جمع بين يوسف وزليخا ، لكنّه صور هذا الحبّ بأسلوب صوفي ، وصبّ في القصة كثيرا من فكره الصوفي . والواقع أنّ منظومة يوسف وزليخا للجامي تعتبر درة لامعة من درر الأدب الفارسي ، وأروع منظومة قصصية تدور حول العشق نظمها هذا الشاعر ، كما أنّ أثرها الفني على سواها لم يقتصر على الأدب الفارسي بل تعداه إلى سواه من آداب الشعوب الإسلامية ، وبخاصة آداب الترك والهنود المسلمين .

نظم الجامي هذه المنظومة في البحر الوافر ، وبدأها بالحديث عن العشق ، فقال :

« تحوّل بوجهك عن العالم ، وتوجّه إلى شجون العشق ، فعالم العشق هو العالم الجميل .

لا حرم الله قلب إنسان من شجن العشق ، ولا كان في الدنيا قلب خلا من العشق ! »

ولقد تطرق الشاعر إلى الحديث عن خلق العالم ، بأسلوب مبنيّ على فكرة « وحدة الوجود ».

فالحق هو الوجود المطلق لا يوصف سواه بوجود حقيقي . وهو يحتوي في ذاته

كل الموجودات . والحقّ أيضاً هو الخير المطلق ، وكذلك الجمال المطلق صفة من صفات الخير . وينطلق الشاعر إلى الحديث عن خلق العالم الماديّ . والخلق في نظر الشاعر أساسه التجلّي . وتستند هذه الفكرة على الحديث القدسي الذي يكثر الصوفية من ترديده ، وينصّ هذا الحديث على أن الرسول روى عن الخالق قوله : « كنت كنزا مخفيّاً ، فأحببت أن أعرف ، فخلقت الخلق لأعرف».

لقد كان الله قبل خلق الزمن وحده ، يفيض جلالاً وبهاء ، لم تشهده عين . هنالك كان إشراق الجمال المطلق ، ولم تكن قد خلقت عين لتنظر إلى هذاالجمال الذي يفوق الوصف ، ولا كان هناك قلب يهتزّ وجداً بشهود كماله . كان الجمال وحده ، ولم يكن هناك من يرى ولا من يعشق . لكنّ الجمال – مهما كانت صُوره – يرغب في التجلّي . فالوجه الجميل يضيق بالحجاب ، ويُحبّ أن يُرى. وهكذا إذا جالت في الخاطر فكرة طيبة ، فهذه لا تودّ أن تبقى محتجبة عن العين ، بل تنشد التعبير عنها باللغة أو بغيرها من مظاهر الفنّ . ذلك لأنّ التجلّي من صفات الجمال المطلق ، وما هذه المظاهر الجمالية سوى لمحات منه . فالعالم الحسّي إذن نشأ من نزوع الجمال المطلق نحو التجلّي .

فالمنطلق الأساسي لمنظومة الجامي هو الحبّ الصوفي . على أنّ الروايات المختلفة لقصة يوسف لم تخل من بعض الصور التي تصلح منطلقا ومجالا للشعر الصوفي . من ذلك مثلاً ما روي عن كعب الأحبار عن تجلّي جمال يوسف منذ بداية الخلق . قال : « إنّ الله تعالى مثّل لآدم ذريّته بمنزلة الذرّ، فأراه الأنبياء عليهم السلام نبيّاً نبيّاً ، وأراه في الطبقة السادسة يوسف متوّجا بتاج الوقار ، متّزرا بحلة الشرف ، مرتديا برداء الكرامة ، مُقمّصاً بقميص البهاء ، وفي يده قضيب الملك ، وعن يمينه سبعون ألف ملك ، وعن يساره سبعون ألف ملك ، ومن خلفه أمم الأنبياء لهم زجل بالتسبيح والتقديس ، وبين يديه شجرة السعادة ، تزول معه حيثما زال ، وتحول معه حيثما حال ، فلما رآه آدم قال : إلهي ، مَن هذا الكريم الذي أتحت له بحبوحة الكرامة ، ورفعته الدرجة العالية ؟ فقال : يا آدم ، هذا ابنك المحسود على ما آتيتُه . يا آدم انحله ، فقال آدم : قد نحلته ثلثي حسن

ذرّيّتي . ثم إنّ آدم ضمّ يوسف إلى صدره ، وقبّله بين عينيه ، وقال : يا بنيّ لا تأسف ، فأنت يوسف ، فأول من سمّاه يوسف آدم . فقسم الله تعالى ليوسف من الجمال ثلثين ، وقسم بين العباد الثلث . وكان يشبه آدم عليه السلام يوم خلقه الله تعالى بيده ، وصوّره ونفخ فيه من روحه ، قبل أن يصيب المعصية . وكان الله أعطى آدم الحسن والجمال والبهاء يوم خلقه ، فلما عصى نزع ذلك منه ، وأعطاه يوسف عليه السلام . ثم لما تاب عليه وهبه ثلث الجمال الذي كان انتزعه منه ، وذلك أنّ الله تعالى أحبّ أن يري العباد أنّه قادر على ما يشاء ، فأعطى يوسف من الحسن والجمال ما لم يعطه أحدا من الناس ، ثم أعطاه العلم بتأويل الرؤيا ، وكان يخبر بالأمر الذي يُرى في المنام أنّه سيكون كذا وكذا من قبل أن يكون ذلك الأمر ، علّمه الله ذلك كما علّم الأسماء كلّها آدم ، فكان حسن يوسف كضوء النهار [1] ».

وقد اتخذ الجامي من هذه المادة منطلقا للقصة في منظومته ، فبدأها بالحديث عن إشراق جمال يوسف كشمعة أضاءت خلوة الغيب ، احترق بها قلب آدم ، كما تحترق الفراشة . إن تجلّي حسن يوسف – وهو بعد في عالم الذّر – وإشراق الحسن أمام آدم خلال الغيب المحجّب ، صورٌ صوفيّة لقيت صداها في مُفتتح قصة يوسف ، كما صورها الجامي .

حين ينتهي الجامي من حديثه عن مجيء يوسف إلى عالم الشهادة ، أي قدومه إلى الدنيا بعد أن كان قدراً في ضمير الغيب ، ينتقل بصورة مفاجئة إلى زليخا ، فيبدأ بذكر نسبها . إنّها كانت ابنة ملك عظيم لبلاد المغرب يدعى طيموس . هذه الفتاة الناعمة الجميلة تعيش في ظل وارف من السعادة ، تلعب في القصور والحدائق مع رفيقاتها ، خالية القلب لم تعرف الحبّ ولا أحزانه . لكنها ترى في منامها – ذات ليلة – شابا رائع الحسن ، يفوق جماله كلّ جمال بشريّ ، فما كاد بصرها يقع عليه حتى عشقته . وقد أدّى هذا إلى انبثاق جذوة الحبّ في فؤادها ، ووصولها إلى ما يمكن أن يوصف بأنّه جنون العشق .

(١) الثعلبي : قصص الأنبياء ، ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

بهذه الطريقة جمع الجامي بين بطلي القصة منذ البداية ، فلم تبق زليخا غير عارفة بيوسف إلا حين جاء إلى مصر أسيراً وبيع في سوق النخاسة ، بل هي قد بُشِّرتْ به في منامها ، وعشقته بكلّ روحها .

هذه الفتاة الجميلة اللاهية الناعمة تحولت بالعشق إلى فتاة أخرى . لقد حاولت في بداية الأمر أن تكتم عواطفها ، وأن تلعب مع رفيقاتها ، كما كانت تفعل ، لكنّ قلبها كان قد اشتعل بالنيران . وتدرك جاريتها التي ربّتها منذ صباها أنّ شيئاً قد طرأ على حالها ، وبعد لأي تُعرف قصة ذلك الحلم الذي غيّر حياة تلك الفتاة .

وللمرة الثانية يظهر ذلك الفتى الجميل لزليخا في منامها ، فتبذل قصارى جهدها لتعرف شيئاً عنه ، فيخبرها بأنّه إنسان ، وبأنّه يعرف صدق حبّها له ، وأنّها لن تسمح لسواه بالاقتراب منها ، وأنّه هو أيضاً يبادلها الحبّ . هذا الحلم الثاني يصيب الفتاة بالجنون ، فيقيّدها أهلها بسلاسل من ذهب خوفاً عليها .ويظهر الفتى لزليخا في حلمها للمرة الثالثة ، فتتوسل إليه أن يخبرها باسمه وبموطنه ، فيخبرها الفتى بأنّه عزيز مصر . هذا الخبر يسعدها ، فتثوب إلى رشدها وتُشفى من جنونها ، وتُحرَّر من قيودها الذهبيّة ، وتعود إلى مرحها مع رفيقاتها ، وإنْ كان عقلها وقلبها يعيشان في حلم بلقاء عزيز مصر .

نلمس هنا براعة الشاعر في نسج قصة الحبّ بين زليخا ويوسف ، وإنْ كان قد استخدم في ذلك أسلوبه الصوفي . كما نلمس براعته في تصوير وصول تلك الفتاة الجميلة إلى قصر عزيز مصر قطفير ، ذلك الشيخ الضعيف ، في حين أنّها كانت تحلم بعزيز مصر الجميل الشاب يوسف .

تمضي القصة فتصوِّر رسل الملوك وقد جاءوا يخطبون زليخا . ملوك كثيرون أرسلوا رسلهم إلى قصر طيموس ، فلم تقبل زليخا أحداً من بينهم ، إذ لم يكن عزيز مصر الذي وُعدت به بين الخاطبين . ويسعى الأب المحبّ لتحقيق حلم ابنته ، فيرسل إلى عزيز مصر ، يخبره بأنّ له ابنة وحيدة ، فريدة الجمال ،

خطبها ملوك الأرض ، لكنّ قلبها تعلّق بمصر ، فهو يعرض على العزيز زواجه من ابنته . وتتملك الفرحة قلب العزيز ، وهنا تصوير جميل للشاعر ، فمثل هذا الشيخ ما كان ليحلم بمثل هذا الإعجاب ، فيعيد العزيزُ رسول طيموس محمّلاً بالهدايا النفيسة ، ومعه رسول من قبله ، فيلقاه طيموس بالتجلّة والإكرام ، ويسلم إليه ابنته ، مصحوبة بمربيتها ، ومعهما حاشية عظيمة ، وتنطلق الفتاة سعيدة إلى مصر . وحين وصول زليخا مع حاشيتها إلى مشارف مصر يخرج قطفير لاستقبالها ، في موكب صحبته فيه الجنود وقد اتخذوا زينتهم . وكانت زليخا في شوق لرؤية العزيز ، ففتحت لها جاريتها فتحة في الخيمة نظرت منها إلى العزيز ، فرأت شيخا ذابلا ، يختلف اختلافا كاملا عن ذلك الشاب الجميل الذي رأته في منامها . ما أقساها من خيبة أمل مُنيت بها ، فهي تسعى إلى حبيبها الجميل الذي أسقمها حبّه سنين ، فتلقى ذلك الشيخ . لكنّ صوتا يناجي قلبها ، فيمنحها نوعا من السكينة ، فهذا الشيخ ، وإن لم يكن أملها ومبتغاها ، هو الوسيلة التي توصلها إلى أملها . وتدخل زليخا مصر في موكب فاخر ، ويحسن المصريون استقبالها ، ثم تُحمل إلى قصر العزيز ، وهناك تعيش محاطة بكل مظاهر الجاه والغنى ، لكنّ قلبها يبقى مُعلّقاً بحبيبها الذي شهدته في الأحلام ، وعاهدته على الوفاء له . ونرى كيف أفاد الشاعر من وصف العزيز في القصة الأصلية بأنّه كان ناقص الرجولة ، فقد ساعد ذلك على إتاحة الفرصة أمام الشاعر لتصوير وفاء زليخا بعهد حبيبها .

هذه التفصيلات السابقة عن زليخا لا أصل لها في القصص التي رُويت حول تفسير سورة يوسف . كما أنّنا لا نجد لها أصلا في غير هذه القصص ، وأغلب الظنّ أنّها من اختراع الشاعر ، أراد بها أن يصوّر بطلة القصة بطريقة أكثر تفصيلا مما وجد في التراث القصصي الذي كان بين يديه . هذه المرأة ربما كانت في نظر الشاعر رمزاً للنفس التي تسعى لبلوغ الطهر والنقاء بالمحبة ، فتتعثر بها شهواتها وأحلامها ، وتظلّ في كفاح وسعي حتى يتحقق لها النقاء بالحبّ الحقيقي ، وتدرك أنّ ما كانت تعانيه من أشواق دافعُها الشهوات ، لم تكن هي

المحبّة المنشودة . ولقد جعلها طالبة للجمال الأكمل تحلم به ، وتسعى إليه ، وتطلبه ، لكنّها لا تصل إليه إلا حين يتحقّق لها الطهر والنقاء ، وتبلغ أسمى حالات الصفاء . هذا الرمز الذي يمكن استخلاصه لا يسبّب أيّ ضعف للأداء القصصي ، فالقصة تربط في براعة بين البطلين قبل اللقاء ، وتصور الأحداث التي قامت بينهما بعد اللقاء .

يعود الشاعر — بعد إيصال زليخا إلى بيت العزيز — ليروي أحداث قصة يوسف ، فيتحدث عن بداية حسد الإخوة ليوسف ، ورؤيا يوسف التي قصّها القرآن الكريم ، إذ رأى ذلك النبيّ وهو بعد في مقتبل عمره أنّ أحد عشر كوكبا والشمس والقمر قد خروا أمامه ساجدين ، وكيف أدّت تلك الرؤيا إلى ازدياد حسد الإخوة ، وكيف مكروا مكرهم لإقصاء يوسف عن أبيه ، وكيف ذهبوا إلى أبيهم يطلبون منه أن يرسل معهم أخاهم يوسف إلى الصحراء ، وكيف ألقوا بأخيهم في البئر ، وكيف أقبلت قافلة إلى البئر ، فالتقط بعض رجالها يوسف ، وكيف اشترى التاجر مالكٌ يوسفَ وحمله إلى مصر ، فسمع بذلك ملك مصر ، وأرسل العزيز لاستقبالهما .

يصل يوسف إلى نهر النيل ، ويغسل بمائه غبار السفر . ويعرض مالكٌ يوسف للبيع فتشتريه زليخا بالمال الوفير ، وهنا يوقف الشاعر سياق القصة ، ويدخل فيها قصة فتاة عالية النسب ، بارعة الجمال ، وافرة المال ، جعلت منها هذه الصفات فتاة معتدّة بذاتها . ولقد أحبّت هذه الفتاة يوسف لما سمعته من أخباره ، لكنّها أرادت أن تظهر تفوقها عليه في الجمال والبهاء ، فارتدت فاخر الثياب ، وخرجت في موكب تحيط بها حاشية أنيقة المظهر ، وقصدت إلى الميدان الذي عُرض فيه الغلام للبيع . وحين وصلت إلى حيث تجمّع الناس لم تجد من يلتفت إليها ، بالرغم مما كانت عليه من جمال وجسارة ، فالأعين كلها متجهة إلى يوسف ، مأخوذة بجماله . وما أن وقع نظرها عليه حتى بهرها حسنه ، فتوجهت إليه ، وتحدّثت معه ، مبدية إعجابها بجماله . فأجابها يوسف برقّة وحنان قائلا إنّه ليس إلا مرآة للجمال الأعلى ، وحدّثها عن فضيلة التواضع ، وقهر النفس ، فتخلّت هذه الفتاة

عن غرورها ، ونفضت يديها من مالها ، وزهدت في الجاه وبنت لها غرفة متواضعة على شاطىء النيل ، وهناك قضت بقية عمرها في عبادة الحقّ .

تسعد زليخا بوصول يوسف إلى دارها ، وتبذل جهدها لتهيّء له أسباب السعادة والراحة ، وتقوم هي على خدمته ، فتقدم له أفخر الثياب ، وأحسن الطعام . وتسمع منه ذات يوم بمحنته مع إخوته ، وكيف أُلقي في البئر ، فتدرك أنّ ذلك الأمر كان له صداه في نفسها حين وقع ، فقد شعرت حينذاك بحزن عميق لم تعرف له سبباً ، وحين أخبرها يوسف بمحنته في الجبّ، أدركت أنّها كانت قد استشعرتْ الحزن ساعة كان يوسف يعاني الألم ، وهكذا تربط القصة بين زليخا ويوسف بهذا الأسلوب القائم على ارتباطها الروحيّ به قبل مشاهدتها إياه .

ويبدي يوسف لزليخا رغبته في أن يشتغل بعض الوقت برعي الأغنام ، فالأنبياء جميعاً قد اشتغلوا بالرعي ، فهم رعاة الناس ، وتستجيب زليخا لرغبته ، وتأمر بجمع قطيع من الأغنام ، وتعهد به إليه .

وتحنّ زليخا إلى وصال يوسف ، بعد أن أصبح معها في بيت واحد ، لكنّها لا تلقى منه أيّ استجابة ، فهو النبيّ العفّ ، فحين تنظر إليه باشتياق ، يدفعه الحياء ليحوّل عنها ناظريه ، وحين تقترب منه ، يبتعد عنها . هذا الإعراض أسقم زليخا ، فأخبرت مربيتها بما تعاني ، وطلبت إليها أن تخبره بأمرها علّه يرفق بها ، لكنّ المربّية لا تنجح في مسعاها ، وهنا تذهب زليخا بنفسها إلى يوسف ، وتبوح له بمكنون حبّها الملتهب ، وتضرع إليه ، فيحزن من أجلها يوسف ، لكنّه لا يستجيب لهواها .

وحين وجدت زليخا أنّها لم تظفر بمبتغاها ، حين جاءته ضارعة ، لجأت إلى الحيلة ، علّها تحقق لها ما لم يحقّقه الرجاء ، فترسل يوسف إلى البستان ، ومعه مائة من الجواري الحسان ، فجميعهن غير متزوجات ، ويستطيع يوسف أن يختار منهن من يروقه حسنها . وتطلب من الفتيات أن يبذلن كل حيلة لإسعاد الفتى لعلّ إحداهن تظفر بإعجابه ، فتأخذ امرأة العزيز مكانها إذا ما

هبط الدجى . لكنّ يوسف يقاوم الفتنة ، ويحوّل الفتيات إلى عابدات مؤمنات بالله ، ولا تنجح هذه الحيلة . وتلجأ زليخا إلى مربيتها ملتمسة الحيلة عندها ، فتبني بيتاً يضمّ سبع مقصورات ، تؤدي كلٌّ منها إلى الأخرى ، وتزين جدرانها سقفها وأرضها بصور ليوسف مع زليخا في أوضاع مختلفة ، تثير الفتنة ، فإذا أدخلته إلى هذه المقصورات وجلست إلى جانبه ، فهو إن حول وجهه عنها أبصر صورته مع زليخا وقد احتضن كل منهما الآخر ، « فحين ترى العينُ يشتهي القلب » ، ويُبنى ذلك الصرح العظيم بغرفه السبع ، وتُنقش الصور على جدرانه وأرضه وسقفه ، ويكون التصوير بديعاً رائعاً ، والمناظر منوّعة ، ففي إحداها صورة ليوسف وزليخا يتبادلان قبلة أو يتعانقان . وحين يكتمل البناء ويتمّ على الوجه المقصود ، تدعو زليخا يوسف وقد لبست أفخر ثيابها ، وتدخله إلى المقصورة الأولى، ثم تغلق الباب ، وتقوده إلى الثانية ثم تغلق الباب وهكذا حتى تدخله إلى المقصورة السابعة، وهناك تطارحه الحبّ، فيخفض بصره إلى الأرض فيرى صورته مع زليخا في وضع غرامي ، فيحوّل بصره نحو الحائط فيرى مشهداً مماثلاً ، فيرفع رأسه إلى أعلى فتقع عيناه على مشهد آخر قد نُقش على السقف . لكنّ يوسف النبي يعتصم بعزمه ، وحرصه على ألا يرتكب المعصية ويخبرها أنّه لن يستسلم لإغرائها خوفاً من الله ، وحرصاً على الوفاء لزوجها قطفير العزيز . ويفرّ يوسف منها فتتبعه من مقصورة لأخرى ولا تلحق به إلا وقد وصل إلى المقصورة الأولى فتجذبه من قميصه فتمزقه من الخلف. ويلقى يوسف العزيز خارج المقصورة فيكتمه ما حدث منها لكنّها تعلن اتهامها ليوسف بمحاولة العدوان عليها . ويشهد طفل رضيع ببراءة يوسف . وتجيء بعد ذلك قصة النسوة اللاتي أطلقن ألسنتهن بالطعن على زليخا ، وكيف دعتهن إلى وليمة ، وآتت كل واحدة منهن سكينا ، وكيف أمرت يوسف بالخروج إليهن، فبهرهن جماله ، وقطّعن أيديهن . وهنا يلتمس النسوة العذر لزليخا ، ويدعون يوسف للامتثال لرغبتها ، وإلا دخل السجن . ويكون السجن أحبّ إلى يوسف مما دعونه إليه . لكنّ يوسف — وقد دخل السجن — شقّ فراقه على زليخا ، فندمت على ذلك ، فكانت

تذهب مع مربيتها ليلاً إلى السجن ، وتسترق النظر إلى يوسف ، كما كانت تصعد إلى سطح قصرها ، وتنظر إلى السجن ، وتبكي على فراق يوسف .

قصة يوسف في السجن هنا هي ذات القصة المعروفة ، فهو يحسن إلى رفاقه في السجن ، ويعبرّ الرؤيا لرجلين كانا من المقرَّبين إلى الملك ، ويصدُقُ تَعبيرُه . ويرى الملك رؤياه التي أفزعته ، فيعبرها له يوسف ، بعد أن يعجز عن تعبيرها سواه ، ويذكر للملك في تعبير رؤياه سبع سنين من الرخاء ، تعقبها سبع سنين من القحط ، فيطلب الملك أن يمثل يوسف بحضرته ، لكنّ يوسف يأبى أن يذعن للأمر ، حتى تتحقق براءتُه من فرية النسوة . وتُدعى زليخا والنسوة اللاتي دُعين للمأدبة إلى الجهر بالحقّ ، فتعلن زليخا أنّها هي وحدها المذنبة ، وأنّ يوسف بريء مما نُسب إليه . وهنا يتوجّه يوسف في موكب فاخر إلى قصر الملك ، فيُعجب به ويجعله عزيزاً لمصر .

وبعد قليل يموت العزيز السابق قطفير ، وتعيش زليخا في وحدة قاسية ، وقد تملكها حبّ يوسف . لكنّها لم تعد تلك الحسناء الغنيّة ، بل ذهب مالها ، وابيضّ شعرها ، وعميتْ عيناها . وتعيش في عشّ من الغاب على قارعة الطريق ، وليس ما يسليها غير استماعها إلى جلبة موكب يوسف ، حينما كان يمرّ من آن إلى آخر . وقد التزمت طريق يوسف ، لكنّه لم يكن يشعر بها ولا يلتفت إليها في غدوّه ورواحه . وقد أدركت زليخا في نهاية الأمر أنّ الصنم الذي كانت تعبده لم ينفعها ، فقد دعته أن يعيد إليها بصرها ، وأن يجعل يوسف ينظر إليها ، وخرجت إلى الطريق حيث مرّ موكب يوسف ، فلم يلتفت إليها أحد ، وهنا عادت إلى عشّها ، وحطمت الصنم ، وتوجّهت ضارعة إلى الإله الحقّ طالبة غفرانه ورحمته . وتعود زليخا إلى الطريق لتشهد موكب يوسف العائد ، فتهتف به ، فيسمعها ويلتفت إليها . وتُحمل المرأة إلى قصره ، فلا يعرفها حتى تخبره بأمرها ، وهنا يرقّ لها يوسف ، ويدعو الله أن يعيد إليها بصرها وجمالها وشبابها . ويسألها عما تطلب بعد ذلك ، فتتردد في الطلب ، ثم تذكر أنّ أملها أن تتزوجه وتكون بجانبه دائماً . ويتردد يوسف قليلاً لكنّه يسمع صوتاً من السماء يأمره

بالزواج منها ، فزليخا قد حظيت برضا الله . وتحظى زليخا بحبّ يوسف ، فلا يستطيع لها فراقاً ، أما هي فقلبها يتجاوز حبّ الجمال الإنساني الذي تمثّل في يوسف إلى حبّ الجمال الإلهي . ويبني يوسف لها معبداً تقضي فيه الأيام في عبادة الحق . وتنتهي القصة بوفاة يوسف ، فيتملك الأسى قلب زليخا وتموت حزناً عليه .

ويتبع الجامي قصته بفصول متعددة من الشعر التعليمي ، ولا غرابة في ذلك ، فالصوفية يقصدون من القصص مغزاها ، لكن هذه الخاتمة تضعف تأثير القصة .

نحن إذن أمام قصة تختلف عن قصة الفردوسي ، فهي تدور بحقّ حول يوسف وزليخا . لقد حذف الشاعر كثيراً من تفصيلات قصة يوسف مع إخوته ، وعُني بابراز شخصية زليخا إلى جانب شخصية يوسف ، وأضفى ألوانا من الفكر الصوفي على جمال يوسف ، وعلى حبّ زليخا له ، وصور العواطف فأحسن تصويرها . لقد جعل القصة – بوجه عام – قصة حبّ ومعاناة ، واتخذ من أحداثها قالباً صبّ فيه فكره الصوفي . وأسلوب الجامي يختلف عن أسلوب الفردوسي ، فهو حافل بالصناعات البلاغية ، والصور البيانية . والرمزية واضحة في أسلوب الجامي وذلك على خلاف أسلوب الفردوسي الذي يتسم بالبساطة ويخلو من تلك الصبغة الرمزية التي تميّز بها شعر الجامي . وهكذا نرى كيف عالج شاعران من أكبر شعراء الفرس هذه المادة القصصية ، كلّ بأسلوبه وفنّه ، وكيف كانت نتيجة عمل كل منهما . والآن ننتقل إلى الحديث عن شاعرين من شعراء الأتراك العثمانيين ، تناولا هذه القصّة ، وكيف كان تأثير النماذج الفارسية على فنّهما .

يوسف وزليخا للشاعر التركي حمدي

الشاعر التركي حمدالله چلبي الذي اتخذ اسم « حمدي » تخلّصاً له ، واشتهر به ، وُلد عام ٨٥٢هـ وتوفي عام ٩٤١هـ ، فهو من معاصري شاعر الفرس الكبير عبد الرحمن الجامي . كان أبوه متصوفاً عالماً يُدعى آق شمس الدين ،

(ت ٨٦٤هـ)، أنجب اثني عشر ابنا كان أصغرهم شاعرنا حمدي . والظاهر أنّ هذا الشاعر — الذي مات عنه أبوه وهو ابن اثني عشر عاماً — لم يكن على وفاق مع إخوته ، فقد تحدث في مقدمة منظومته « يوسف وزليخا » عن غيرتهم وسوء نواياهم ، كما ذكر ما كان قد تنبأ به أبوه من شرّ يصيبه على أيديهم . يبدو أنّ هذا الشاعر كان فقير الحال ، لكنّ منظومته يوسف وزليخا كانت عملاً ناجحاً محبوباً إلى حدّ أنّه كان يجني رزقه من انتساخ صور لها ، وبيعها لمن يطلبها . وهناك نسخ مخطوطة كثيرة لهذه المنظومة ، تقف شاهداً على شعبيتها خلال القرون . لقد نظم حمدي أعمالا قصصية متعددة ، لكنّ يوسف وزليخا هي بحقّ أعظم أعماله ، بل هي من أشهر المثنويات التّركية على الإطلاق .

يذكر الشاعر في بداية القصة أنّه شرع في نظمها لأنّه شعر بالعطف على يوسف ، فالشاعر قد لقي على أيدي إخوته ما لقيه يوسف على أيدي إخوته . ومن الطريف أنّ هذا الشاعر أيضاً كان له أحد عشر أخاً . ويذكر الشاعر أنّه — بعد أن بدأ نظم القصة — ظفر بنسخة من منظومة يوسف وزليخا لمعاصره الفارسي العظيم عبد الرحمن الجامي .

تبدأ المنظومة بالموضوعات التقليدية التي اتفقت المثنويات في البدء بها وهي حمدالله ومدح الرسول والثناء على الخلفاء الراشدين ، ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى بيان السبب الذي حدا به إلى نظم القصة . إنه يدعو نفسه إلى أن تفيق ، وتذكر اليوم الذي تخرج فيه عارية من الجسد ، حيث تلقى ما عملت . يتكلم بعد ذلك عن أبيه الشيخ آق شمس الدين ، فيذكره شيخاً ضعيفاً ، كان ينظر إليه — وهو بعدُ طفل صغير — فيحزن لمرأى صغيره ويقول :

« لولا هذا الولد لسعدت بالخروج من عالم الأحزان. إنيّ لأخاف على هذا اليتيم أن تجعله قسوة إخوته يبكي كما بكى يوسف ! » . ولقد تحقّقت مخاوف الشيخ ، فحين مات صنع الإخوة بابنه الصغير ما توقعه أبوهم . يذكر الشاعر أنّ أباه قد ذهب لكنّه بقي بعده يتيماً لا حول له ، محاطاً بالأحزان ، وقد

جرحت قلبه ألوان متعددة من القسوة . ولقد وجد يوسف نهاية لأحزانه ، أما هو فلم يجد لأحزانه مثل تلك النهاية . ولقد وجد الشاعر إخوته أكثر قسوة من إخوة يوسف ، فغيرة هؤلاء من يوسف كانت دافعاً لقسوتهم ، أما هو — الفتى اليتيم — فلم يكن لديه ما يثير الغيرة . لكنّ الشاعر يذكر أنّه بتفكيره في يوسف وجد راحة النفس ، فهو قد قاسى ما قاساه يوسف .

من هنا نرى أنّ الشاعر كان مهيّأ من الناحية النفسية لنظم قصة يوسف ، وأنّ اهتمامه بهذه القصة لم يقتصر على ما كان من أمور بين زليخا ويوسف ، بل إن قصة يوسف مع إخوته كانت أيضاً موضع اهتمامه . ويذكر الشاعر أنّه نهض لنظم القصة حين وجد أنّها — برغم جمالها — لم تُرو من قبل باللغة التركية يقول الشاعر إن القصة تحتاج إلى أحسن الشعراء صوتاً ، فمن هناك مثل الفردوسي أو الجامي وكلاهما ملأ صيته العالمين . ويذكر الشاعر أنه شرع في نظم القصة ، ثم ظفر برشفة من الجامي ، مشيراً بذلك إلى أنّ منظومة الجامي وصلت إليه ، وأفاد منها . ويعترف أنّ منظومته ترجمة من بعض وجوهها ، وهي من وجوهها الأخرى محاكاة .

تبدأ منظومة حمدي بحديث موجز عن الأنبياء الذين ورث يوسف منهم النبوة ، وهم إبراهيم وإسحق ويعقوب ، ثم يجيء مولد يوسف الذي ولد مثل إخوته في سوريا ، حيث كان يعقوب قد فر من أخيه عيصو . وبعد ولادة أبنائه عاد يعقوب إلى كنعان ، وساد الوفاق من جديد بينه وبين أخيه عيصو . وبعدَ العودة ماتت راحيل أم يوسف وهي تلد ابنها الثاني بنيامين .

يتحدث الشاعر بعد ذلك عن جمال يوسف ويذكر قصة تجلّي هذا الجمال لآدم ، وقد ذكرناها من قبل .

يروي الشاعر بعد ذلك قصة يوسف مع عمته إيناس أخت يعقوب ، وكانت ترعى يوسف بعد وفاة أمه . وحين أراد يعقوب أن يأخذه منها شقّ عليها فراقه ، فدبرت وسيلة لإبقائه عندها فاتّهمته بالسرقة ، وبقي في رعايتها حتّى ماتت .

وذهب يوسف بعد موت عمته ليعيش مع أبيه يعقوب . يزداد حبّ يعقوب لأبنه الجميل يوماً بعد يوم ، فتثور غيرة الإخوة ، وتزداد حدّة الغيرة حينما يسمعون بالرؤيا التي رآها ، وهي أنّ أحد عشر كوكباً والشمس والقمر سجدوا له . تجيء بعد ذلك مؤامرة الإخوة ، وإقناعهم أباهم بإرسال يوسف معهم ، وما كان من قسوتهم عليه وإلقائه في البئر ، وعودتهم إلى أبيهم بعد أن تأخروا في العودة، ثم دعواهم أنّ الذئب أكل يوسف ، وتقديمهم لأبيهم قميص يوسف ملوّثاً بالدم برهاناً على صدق دعواهم . يأبى يعقوب أن يصدّقهم ويغضب الإخوة لأنّ أباهم لم يثق بكلماتهم ، وهنا يصمّم الإخوة على الذهاب لقتل يوسف ، ليحضروا إلى أبيهم أعضاءه الممزقة ، لعلّه يصدقهم ، لكنّ يهوذا – وهو أحد الإخوة – يمنعهم من ذلك ، ويهدّد بقتل من يحاول إيذاء الفتى . ينظر يعقوب إلى القميص فيراه غير ممزق ، فيخبر أبناءه أنّ قصتهم كاذبة ، فلو أنّ ذئباً أكله لخرق قميصه . ويخترع الأبناء قصة أخرى ، فيدّعون أنّ لصّاً قتل أخاهم ، فلا يصدقهم يعقوب ويقول : ليس هناك لصّ يقتل فتى ويترك ثيابه . ويخرج الشيخ إلى البرية باحثاً عن ابنه سبعة أيام ، فيظهر له جبريل ، ويدعوه إلى الصبر ، فيعود إلى داره ، ويعيش في حزن .

أما أبناؤه فيضيقون بتكذيب أبيهم ، ويخرجون إلى البرّية ، فيصطادون ذئباً يحضرونه إلى أبيهم ، ويخبرونه بأنّه هو الذئب الذي أكل يوسف . ويدعو يعقوب الله أن ينطق الذئب ، فيعلن الذئب براءته ، وفي حديث له مع يوسف يخبره بأنّه حضر من مصر إلى كنعان ليبحث عن أخ له ضائع . ويتأثر يعقوب بذلك الحنان الذي رآه في الذئب ، فيدعو له بأن يجد أخاه الضائع ، فيبادله الذئب الدعاء بأن يجد ابنه ، ثم يتوجه الذئب إلى الصحراء ، ويجمع الوحوش حوله ، ويخبرهم بأن يعقوب فقد ابنه ، وأنّ الوحوش متهمة بافتراسه ، فتتوجه الوحوش مجتمعة إلى النبي ، ويعلنون براءتهم من دم ابنه ، ويضرعون إليه ألا يلعنهم ، ويقتنع يعقوب بصدقهم وبراءتهم .

أما يهوذا فيتأثر من الموقف ، ويذهب إلى البئر حاملاً الطعام إلى يوسف ،

فيرى يوسف جالساً يتحدث إلى مَلَك ، فيعود ويخبر إخوته بما رأى ، ويدعوهم لمصاحبته لإطلاق سراح يوسف . لكنّهم حين يقتربون من البئر يلقاهم الشيطان متخفياً في صورة إنسان ، ويسألهم عن مقصدهم ، ويصرفهم عما انتووا من الخير ، قائلاً : إنهم لو أعادوا يوسف فسوف تثبت عليهم تهمة الكذب ولا تبقى لأبيهم ثقة فيهم ، ويكونون محتقرين دائماً بعد ذلك . وهنا يتخلّى الإخوة عن أخيهم .

وتمرّ بعد ذلك قافلة من مدين ، وفيها تاجر يُدعى مالك ، جاء إلى كنعان ، وقد دعاه إليها حلم رآه ، وعلم منه أنه سيظفر في تلك الأرض بغلام يجني من ثمنه ثروة طائلة . وحين تقترب القافلة من البئر الذي أُلقي فيه يوسف يبدو أن الجِمال منجذبة إليه ، وهنا يخطر لمالك أنّ أمله كامنٌ في ذلك البئر . ويذهب هو ورجاله إلى فوهة البئر ، ويدلون دلواً ، فيأمر الملك يوسف أن يتعلق بالدلو . وحين يظهر يوسف يفرح مالك فرحاً عظيما إذ يظفر بهذا الغلام الجميل ، ويدرك على الفور أنّه هو الغلام الذي وُعد به في منامه .

ولا يكاد الفتى يلتحق بالقافلة حتى يجيء إخوة يوسف الذين كانوا على مقربة من المشهد ، فيدّعون أنّ يوسف عبد هارب منهم ، ويقبلون بيعه بعشرين قطعة من الفضة ، ويعطون التاجر وثيقة بالبيع موقعة بأسمائهم . وقبل أن يفترق يوسف عن إخوته يتحدث إليهم ببعض الكلمات ، فيتأثرون برّقة حديثه ، ويأسفون لسوء فعلهم . وتتحرك القافلة فتمرّ بقبر راحيل أم يوسف ، فيتسلل الفتى جانباً ، ويلقي بنفسه على القبر مناجياً أمه شاكياً إليها . ولا يمضي وقت طويل حتى يُفتقد ، ويبحثون عنه ، فيكشف مكانه إفلاح ، ذلك العبد الأسود الذي جعله مالك مؤكّلاً به ، ويضربه في غضب وحنق ، وهنا يدعو يوسف ربّه ، فتهبّ على القافلة عاصفة عاتية تلقي الذعر فيها ، ويجري إفلاح وقد التفّ حول عنقه ثعبان كبير ، وعقد الذعر لسانه ، ويشير إلى يوسف على أنّه أصل البلاء . ويشفع مالك عند يوسف ، فيدعو الله ، وهنا تهدأ العاصفة ، ويترك الثعبان عنق إفلاح . هذا الحادث جعل القافلة تشعر بالإجلال نحو يوسف ، وتجعله مقدّماً عليها .

وتمرّ القافلة بنابلس ، فيؤمن أهلها بالتوحيد ، مقتبسين الحكمة من يوسف . ثم تتقدم القافلة إلى بيسان ، فيصنع أهلها تمثالاً على صورة يوسف ، ويعبدونه ، ومن هناك تصل إلى عسقلان ، فينصرف ملكها الطاغية عن مهاجمة القافلة حين يشهد جمال يوسف ، وتقترب القافلة من العريش ، وهنا يتفكر يوسف : كيف سيخرج أهلها للقائه مظهرين الإعجاب بجماله ، ويدخلها فلا يلتفت إليه أحد ، فكل أهلها ملاح الصور . ويدرك يوسف أنّ هذا كان عقاباً تلقاه لغروره ، فيسجد لله مُظهراً خضوعه ، وهنا يعود إقبالُ الناس على يوسف ، واحتفاؤهم به . وتدخل القافلة مصر ، وتتوقف عند شاطىء النيل ، ويستحم يوسف في ماء النهر ليزيح عن جسده غبار السفر . ويحرسه — وهو يغتسل — تنين خرج من النهر ، أخاف الناس ومنعهم من النظر إلى يوسف ، حتى انتهى من اغتساله فعاد التنين إلى النهر .

تسامع أهل مصر بقدوم أجمل الخلق إليها فخرجوا جميعاً عظيمهم ووضيعهم وغنيّهم وفقيرهم ، والتمسوا من مالك أن يريهم طلعة يوسف ، فدعاه مالك إلى أن يطلّ عليهم من هودجه ، فاستولى جماله عليهم ، وصحبوا القافلة إلى عاصمة البلاد . واحتشد الناس حول منزل مالك ، على أمل في شهود لمحة من جمال يوسف ، وجنى هذا التاجر ثروة كبيرة ، فقد كان يدخل الزائر لينظر إليه لقاء قطعة من النقد الذهبيّ . ويعتزم مالك بيع يوسف ، فتُقام منصّةٌ كبيرة في صدر أحد الميادين ، ويوضع فوقها عرش يجلس عليه يوسف ، وتُنصب في الميدان خيام لكبراء البلاد الذين تجمعوا ليلقوا نظرة على يوسف . وكان من بين الحاضرين قطفير ، عزيز مصر ، أكبر رجل في البلاد بعد ملكها الريّان ، وقد أقام العزيز مخيّماً لزوجه الشابة الجميلة زليخا ، تستريح فيه وسط هذه الجموع الحاشدة .

الفردوسي وحمدي :

نستطيع أن نقول إنّ الشاعر التركي حمدي سار في هذا القسم من منظومته

على خطى الفردوسي . لقد تبع الفردوسي في ترتيب وقائع القصة ، كما أنّ أسلوبه في هذا القسم اتسم بالبساطة التي اتسم بها أسلوب منظومة الفردوسي ، فهناك وقائع القصة ، والتعبير عنها بأسلوب بسيط خال من الصناعة البيانية . لكنّنا نجد أنّ حمدي قد استخدم خياله في تصوير بعض الأحداث ، فطوّر قصة الذئب مع يعقوب ، وأسرف في تصوير كرامات يوسف ، وافتتان الخلق بجماله ، كما حوّر عدداً من المواقف ، فأضاف إليها تفصيلات جاء بها خياله .

جامي وحمدي:

بعد أن تصل قصة يوسف إلى هذا الموقف الذي يُباع فيه يوسف ، وتظهر زليخا على مسرح الأحداث ، نجد أنّ الشاعر ترك منظومة الفردوسي ليقتفي خطى عبد الرحمن الجامي . إنّ منظومة الجامي تسبق منظومة حمدي بتسع سنوات، فلقد تمت الأولى عام ٨٨٨هـ أما الثانية فتمت عام ٨٩٧هـ ولقد سار حمدي مع الجامي في تصوير أحداث القصة ، منذ الحديث عن طفولة زليخا في بيت أبيها طيموس حتى زواجها من يوسف . هذا القسم من المنظومة يبلغ ثلثي حجمها ، فهو القسم المهم منها ، وهو الذي يبيّن حرص الشاعر على أن تكون منظومته عن يوسف وزليخا معاً . ونحن نلمس براعة هذا الشاعر في ربط الأحداث ، بصورة تفوق ما فعله الجامي . إنّ عبد الرحمن الجامي ذكر شباب يوسف ، ثم انتقل بصورة مفاجئة إلى طفولة زليخا ورواية أحداث حياتها ، في حين أنّ حمدي روى قصة يوسف حتى وقت بيعه في مصر ، فظهرت زليخا على مسرح الأحداث ، ووجد الشاعر الفرصة الملائمة لرواية أحداث حياتها حتى زواجها من يوسف.

إنّ أثر الجامي على حمدي عميق . هذا الأثر يتجلّى في اتباع الشاعر التركي لمعاصره الفارسي في رواية الأحداث ، وطريقة روايتها ، بل إنّه ينقل عنه التشبيهات والصور البلاغية . من هنا نجد أنّ أسلوب المنظومة يتحوّل من أسلوب الحكاية البسيط ، إلى أسلوب بلاغي ، مثقل بالتشبيهات والاستعارات ، والإشارات الرمزية إلى المعاني الصوفية . فنحن في هذا القسم من القصة نجد أنّ

أسلوب الشاعر يختلف اختلافاً كاملاً عن أسلوب القسم الأول منها . ولسنا بحاجة هنا إلى ذكر الأحداث التي صورها حمدي منذ شراء زليخا ليوسف ، وانتقاله إلى بيتها ، فهو مماثل لما ذكره الجامي في منظومته ، فشاعرنا التركي مدينٌ للجامي بأحداث القصة ، التي تتناول حياة زليخا وأحلامها ، وحبّها ليوسف قبل لقائها به . والخلاصة أننا نشعر ونحن نقرأ هذا القسم من منظومة حمدي أنّ الشاعر كان يترجم شعر الجامي ، ويدخل منظومته ضمن نطاق قصة أوسع تتناول حياة يوسف بمختلف تفصيلاتها .

تمضي منظومة حمدي مع منظومة الجامي حتّى زواج زليخا من يوسف وبنائه معبداً لها .

خاتمة القصة :

إنّ الشاعر — الذي شعر بالعطف نحو يوسف لما لاقاه من إخوته — لا يختّم القصة من غير عودة إلى حديث يوسف مع إخوته . لقد بقيت أمامه أحداث متعددة هي سنوات الرخاء وسنوات القحط ، وكيف دبّر عزيز مصر يوسف أمور البلاد ، وكيف جاء إخوته من كنعان يكتالون ، وكيف وضع سقاية الملك في رحل أخيه وأبقاه عنده، وكيف عرف الإخوة في نهاية الأمر أنّهم في حضرة يوسف ، وخرّوا له ساجدين ، وكيف أعطاهم قميصه ليلقوه على وجه أبيه ، ثم طلبه من إخوته أن يحضروا إليه أباه . ويعود الشاعر في تصوير هذه الأحداث إلى أسلوب الفردوسي ، فيرويها حتى موت يعقوب . ثم يختّم القصة بعد ذلك بموت يوسف وهلاك زليخا أسى عليه . وخلاصة القول أنّ حمدي استطاع أن يصوغ قصة تأثّر فيها بشاعرين كبيرين من شعراء الفرس هما الفردوسي والجامي. فأما تأثره بالفردوسي فقد تمثل في اقتفائه خطاه في رواية الأحداث ، واستخدام أسلوب بسيط في التعبير عنها — وأما تأثره بالجامي فيتجلّى في اهتمامه بشخصية زليخا ، وتصوير أحداث حياتها ، وربطها بيوسف منذ حداثتها . وقد اقتفى الشاعر خطى الجامي بصورة جعلت هذا القسم من منظومته ، ويبلغ ثلثيها ،

يكاد يكون ترجمة أمينة، تنقل من الفارسية إلى التركية. ولقد كانت مهمة النقل والمحاكاة يسيرة على هذا الشاعر لأنّه نظمها بذلك الأسلوب التركي الحافل بالمفردات والجمل الفارسية والعربية. إنّه ذلك الأسلوب الذي اتبعه كثير من شعراء الترك العظام خلال قرون متعدّدة منذ نشأة الأدب التركي حتّى القرن التاسع عشر .

وقد سلك حمدي في منظومة يوسف وزليخا أسلوباً ربما كان فريداً في نظم المثنويات القصصية ، وذلك بإضافة قطع غزلية ، ضمن نطاق المنظومة . لقد كانت تنشأ مواقف ذات طبيعة غنائية ، فكان الشاعر ينظم قطعاً غزلية ، يقوم بإنشادها أحد أفراد القصة ، معبّراً عن عواطفه وإحساساته . إنّ المثنوي الفارسي يلتزم في العادة بحراً واحداً ، تُنظم فيه آلاف الأبيات ، لكنّنا وجدنا هذا الشاعر التركي يقطع رتابة الحكاية ، وتكرار الوزن الموسيقي ، بقطع غزلية ، متناثرة خلال المثنوي، لا تلتزم بوزنه ، ولا بطريقة القافية المزدوجة، فهو بهذا قد أمدّ القصة بوقفات غنائية، تبدّد رتابة الموسيقى ، وتعبّر بالغناء عن عاطفة جياشة أو موقف مؤثّر. ولقد سبق الشاعر إلى هذا النهج في الأدب التركي شاعر يدعى شيخي ، اتبع هذا الأسلوب في مثنوي قصصي نظمه عن قصة « خسرو وشيرين [1] » ، وهي قصة فارسية مشهورة تدور حول الملك الساساني كسرى برويز وجاريته شيرين . أما أصول هذا النهج فترجع إلى شعراء الفرس ، حيث اتبعه بعضهم ، ومنهم أمير خسرو الدهلوي .

يوسف وزليخا لأحمد بن سليمان بن كمال باشا :

إنّ ابن كمال باشا يشتهر بمؤلفاته العربية أكثر من اشتهاره بمؤلفاته التركية . لقد كتب الكثير باللغة العربية ، وتناول بكتاباته موضوعات كثيرة ، جعلت الكُتّاب الذين ترجموا له يشيدون بعلمه. ولقد صحب السلطان سليم الأول في حملته على مصر . كما دعاه السلطان سليمان القانوني إلى عاصمة ملكه ، وأسند إليه

---

(١) ترجع هذه المنظومة إلى أواسط القرن التاسع الهجري ، فهي سابقة على منظومة « يوسف وزليخا » لحمدي بنحو خمسة وأربعين عاما .

منصب « مفتي الدولة » ، فلبث في هذا المنصب ثمانية أعوام حتى وفاته عام ٩٤٠هـ.

ويذكر كتاب التراجم أنّ ابن كمال باشا كان ينظم الشعر من آن إلى آخر، وإن كانت شهرته – في نظرهم – لا تستند إلى شعره بقدر استنادها إلى سعة علمه ، وكثرة مؤلفاته ، وكثير منها كُتب بالعربية ، كما أنّ بعضها كُتب بالفارسية .

لقد نظم ابن كمال باشا قصة يوسف وزليخا في مثنويّ بلغ عدد أبياته ٧٧٧٧ بيتاً . ولقد كانت هذه المنظومة من أعماله المبكرة ، فهي مهداة إلى السلطان بايزيد . ولقد أثر عن ابن كمال باشا نقد كثير لمنظومة حمدي عن يوسف وزليخا . لقد كان ينتقص من قيمتها الفنيّة ، ومع ذلك لم تظفر منظومة ابن كمال باشا بما ظفرت به منظومة سلفه من إعجاب القراء بها ، وسعة انتشارها .

لقد حفلت منظومة ابن كمال باشا بروعة التصوير . وليس معنى ذلك أنها مستقلة في معانيها عن الأصول الفارسية، وبخاصة منظومة الجامي، فإن ابن كمال باشا قد بنى منظومته على الأصول الفارسية . لكنّ خياله المحلّق أسعفه في إضفاء لون من الأصالة على بعض المواقف التي صوّرها . وربما كانت أظهر عناصر الجدة تتجلى في الأسلوب الذي صاغ به الشاعر منظومته . لقد سعى إلى جعل هذه المنظومة تركية اللغة والأسلوب إلى أبعد حدّ ممكن ، فاستخدم فيها المفردات التركية ، والتراكيب اللغوية التركية إلى أوسع مدى ممكن ، فجاءت هذه المنظومة غريبة على الأسماع في زمانها ، فقد كان الأسلوب التركي الحافل بالمفردات والتعبيرات الفارسية والعربية ، هو الأسلوب الأدبي الشائع ، الذي توفر له الصقل ، ورقة الأداء الموسيقي ، والملاءمة الكاملة لأوزان الشعر الفارسي المقتبسة من الأوزان العربية . من هنا كانت أصالة هذا العمل . ومن هنا أيضاً كان فشله في اجتذاب القراء ، واحتلاله في عالم الأدب منزلة أدنى من منزلة « يوسف وزليخا » لحمدي .

وقد نظم قصة يوسف وزليخا شعراء آخرون بالفارسية والتركية والأرديّة ،

لكننا لا نستطيع أن نمضي في الدراسة المقارنة أكثر من ذلك ، وإلا اضطررنا إلى أن نخصص للقصة مجلداً قائماً بذاته . فربما كانت هذه القصة وكذلك قصة ليلى والمجنون من الموضوعات التي لا تجارى في عدد من تناولها من الشعراء .

وانتقلت قصة يوسف من القرآن الكريم إلى الأدب الأسباني . فهناك منظومة تُدعى « قصيدة يوسف [1] » باللغة الأسبانية ، لكنها مكتوبة بالحروف العربية (ربما ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي) ، وهي مثال للأدب الأسباني الذي كان موجّهاً للمسلمين الذين يتحدثون الأسبانية . وقد بقيت لهذه المنظومة مخطوطتان وردت دراسة حولهما في مجلة الوثائق والمكتبات والمتاحف الأسبانية [2] . وهي منظومة ترجع أهميتها إلى هدفها اللغوي التعليمي لكنّها لا تعدُّ من روائع الأدب الأسباني .

---

(١) Poema de Yuçuf

(٢) R. Menédez Pidal : Poema de Yuçuf, in (Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 7, 1902).

الفصل الخامس عشر

الشعر القصصي في آداب الشعوب الاسلامية

— ٥ —

طُرُزٌ جديدة

رأينا كيف تلاقت آداب الشعوب الإسلامية في قصصها الشعري حول موضوعات وأساليب ، وكيف بقي الاتصال وثيقا بين هذه الآداب خلال قرون متعددة .

ولقد تغيّرت الصورة تغيّراً واضحاً حين جاء الاستعمار الغربي إلى مختلف مناطق العالم الإسلامي ، وجاء معه بتأثيراته المختلفة ، ومنها التأثيرات الثقافية ، التي ربطت بين الآداب الإسلامية وبين آداب الغرب الأوروبي . لقد كان القرن الثامن عشر قرن استعمار اقتصادي بدأ الغرب فيه ينشىء مختلف المؤسسات الاقتصادية المستغلة في أقطار العالم الإسلامي . وتبع الاستعمار الاقتصادي استعمار سياسي بلغ ذروته في القرن التاسع عشر ، وأدّى إلى انفصال أقاليم واسعة عن العالم الإسلامي ، وانضمامها بصورة نهائية إلى دول أجنبية . ولقد قامت في دول العالم الإسلامي حركات إصلاحية أدّت في النهاية إلى تنبهها لذاتها ، وسعيها إلى تحقيق استقلالها . وقد تحقق الاستقلال لكثير منها ، في حين أنّ بعضها فقد استقلاله ، وأصبح جزءاً من كيان أجنبي .

ويمثّل اتصال العالم الإسلامي بالعالم الغربي منطلقاً لحقبة جديدة في تاريخ الحضارة الإسلامية .

من الناحية الأدبية كان لهذا الاتصال أثره البالغ . لقد بدأت الآداب الإسلامية منذ القرن التاسع عشر تتأثّر بالآداب الغربية تأثراً عميقا . ولم يقف هذا التأثر عند اقتباس الأنواع الأدبية من الآداب الغربية بل تعداه إلى اقتباس الأساليب وفنون الأداء . ولسنا نريد أن ندخل هنا في دراسة هذا الموضوع الواسع المترامي الأبعاد . وفي رأينا أنّ الآداب الحديثة في مختلف اللغات الإسلامية لم تُدرس بعد دراسة عميقة ، لأنّ الأسباب التي أدت إلى قيامها وتطورها لم يتمّ استقصاؤها على الوجه الأكمل ، وتحقيقها بصورة علمية .

من هنا رأينا أن نقصر دراستنا هذه على الطرز الجديدة التي ظهرت ضمن نطاق الآداب الإسلامية قبل اتصالها بالغرب الأوروبي ، ذلك الاتصال الذي هزّها هزّا عنيفا ، وغيّر الكثير من معالمها . ولن نستطيع الإحاطة هنا بكل الطرز ، وإنما سنقف عند بعضها ، مستعينين به على بيان ما حدث من تطور داخلي في نطاق تلك الآداب ، نشأ من تطور البيئات ، وبحث الشعراء عن أساليب جديدة يودعونها فكرهم وعواطفهم .

أولا : ازدياد الإيغال في الرمزية :

لقد تجلّت الرمزية واضحة في آداب القرون الوسطى . ولسنا نقصد برمزية القرون الوسطى ما نعنيه حين نتحدث عن المذهب الرمزي في العصر الحديث . فرمزية القرون الوسطى تقوم على التعبير بأسلوب يُفهم بوجوه مختلفة ، ويستقيم فهمه بتلك الوجوه . فقد تُروى قصة حبّ تدور حول أشخاص حقيقيين . وتُفهم قصة الحبّ هذه على أنّها قصة واقعية قامت بين هؤلاء الأشخاص . كما يمكن أن تُفهم فهما صوفيّاً ، فترمز المرأة مثلا إلى النفس التي تتطهر بالحبّ ، حتى تبلغ النقاء والصفاء ، وإذ ذاك تصبح لائقة بالاتحاد بالمحبوب . وقد فعل ذلك الجامي في تصويره لقصة يوسف وزليخا . فالقصة واقعية من بعض النواحي ، كما أنّها رمزية إذا نظرنا إلى طريقة الشاعر في تصويرها . وقد انتقل الشعراء من الرمز بالأشخاص ذات الأصل التاريخي إلى الرمز بالأشياء . ومن أحسن الأمثلة التي

نسوقها لذلك قصة « الشمعة والفراشة ». وليس الرمز بالحيوان أو الأشياء جديداً على أساليب الشعر الإسلامي في القرون الوسطى ، فكم في مثنوي جلال الدين من قصص رمزي يدور حول الحيوان أو الجماد ، لكنّه يرمز إلى معان صوفية . بل إنّ الرمز بالفراشة إلى العاشق وإلى الشمعة بالمعشوق صورة تردّدت كثيراً في الشعر الغزلي ، لكنّ الجديد هنا هو صياغة مثنوي قصصي حول قصة حب الفراشة للشمعة .

ولقد نظم هذه القصة عدد من شعراء التّركية هم لامعي ومعيدي وذاتي . قصة لامعي عن الشمعة والفراشة تجري على النحو التالي :

الشمعة فتاة حسناء سوداء الشعر وردية الخدّين تعيش في أرض المغرب ، ويقوم على خدمتها عبدان أحدهما رومي يُدعى كافور والآخر أسود يُدعى عنبر . تقيم الشمعة مأدبة لأصدقائها ، يقع في أثنائها شجار بين ضيفين هما الإبريق والكأس ، وتصلح الخمر بين هذين المتنازعين . وفي تلك اللحظة يدخل إلى قاعة المآدب محبّ غريب قدم من المشرق هو الفراشة (الفراشة هنا هي المحبّ ، ولا اعتبار لتأنيثها في اللغة العربية ، فهي ليست كذلك في الفارسية أو التّركية). ويقع بصره على الشمعة وهي جالسة في البهو ، فيتملكه حبّها . ويلومه العبد عنبر على دخوله البهو من غير أن يتلقى دعوة للدخول ، وإذ ذاك يلتجىء إلى الشمعة ، فتكشف الحجاب عن وجهها ، وهنا يزداد حبّها تمكّنا في قلبه ، ويخرج إلى الحديقة ، ويبقى هائما فيها حتى الصباح . ويقبل البستاني (نسيم الصبا) عند الصبح ليُعنى بالورود والأزهار فيجدها مشوشة النظام ، من جراء ما كان بالأمس ، من لهو وسكر . ويستمع إلى أنين صادر من أحد جوانب الحديقة ، فيتقدم نحو مصدر الصوت ليجد (الفراشة)فيتحدث معها . ويتوجه البستاني (نسيم الصبا) إلى الملك (وهو الربيع) فيشكو إليه ما أصاب الحديقة من اضطراب ، فيرسل أميره (وهو البرق) لينزل العقوبة بالأزهار ، لما أبدته من تورط في الفوضى وسوء النظام . ويرفع البرق لواءه الأحمر ثم يتقدم نحو الحديقة منفذاً أمر الملك ، لكنّ الفراشة (وهي المحبّ) تشفع عند الله ، فيصرف العاصفة . وتقيم الشمعة مأدبة

أخرى ، وترسل عبدها عنبر ليدعو الفراشة إلى تلك المأدبة . وتقوم مناظرة بين العبدين عنبر وكافور ، يتحدث فيها كل منهما عن فضائله ، ويحسم هذه المناظرة شيخ يُدعى نور الله ، يشرح بأسلوب صوفي موضوع المناظرة ، ويكون له القول الفصل . وتقيم الشمعة بعد ذلك مأدبة ثالثة وفيها تأمر الفراشة أن تقترب منها ، وتدنو من حضرتها ، وهنا يتغلب عليها الوجد فتقع صريعة عند قدمي الشمعة ، وقد قتلها الحبّ ، فتندم الشمعة على ما أصاب (المحبّ) وتبكي بالدموع الغزار ، ولا يقبل الصبح حتى تكون قد فنيت .

هذه القصة تصور الفناء في الحبّ بأسلوب رمزي ، اقتبس من صورة شائعة في الشعر الفارسي هي الفراشة والشمعة ، وما يرمزان إليه من فناء المحبّ في المحبوب . لكنّ الشاعر أحاط هذه الصورة بوقائع قصصية مختلفة ، فأدخل هذا الموضوع الذي جرى على أقلام شعراء الغزل في تعبيرات موجزة إلى نطاق الشعر القصصي . ربما كان الشاعر الفارسي أهلي شيرازي (ت ٨٩٤ هـ) هو المصدر الذي استقى منه شعراء الترك قصتهم ، فهذا الشاعر قد نظم مثنويا عن الشمعة والفراشة .

ومن المثنويات الرمزية أيضاً « گوي وچوگان » أي (الكرة والصولجان) ، وفيه تمثّل الكرة دور المحبّ العاشق الذي يتلقى الضربات من الصولجان فيدور بتلك الضربات ، ثم يعود من جديد إلى الصولجان ليتلقى منــه ضربات أخرى . لقد كانت لعبة الكرة والصولجان من الألعاب الشائعة في بلاد الإسلام ، فاتخذ الشاعر التركي لامعي من ترابط الكرة والصولجان موضوعا لمثنوي رمزي عن الحب الصوفي ، وقد سبقه إلى ذلك بعض شعراء الفرس [(١)] . وقد وردت في الشعر الصوفي من قبل تمثيلات للمحبّ الصابر على آلام الحبّ بالكرة التي تتلقى ضربات الصولجان. وخلاصة القول أن بعض التمثيلات الشائعة في الشعر الصوفي قد اتخذت موضوعات لمثنويات قصصية ذات مضمون صوفي .

---

(١) ينسب مثنويان بهذا الاسم الى شاعرين فارسين هما عارفي ، وطالب جاجرمي .

وقد صور معيدي [1] قصة الشمعة والفراشة في مثنوي قصصي فكانت الفراشة درويشا أحبّ أميرة سورية هي الشمعة . ولمعيدي قصة رمزية أخرى هي الأميرة نوروز (أي العام الجديد) والأميرة وردة . والنوروز الفارسي يقع في ٢١ آذار ، فمقدمه مبارك على الوردة لأنّه مقدم الربيع .

٢ ـ **الغزل بالمذكر :** كان الغزل بالمذكر من الفنون الشعرية التي ظهرت في الشعر العربي ، و كثر تداوله في العصر العباسي . وربما عبّر هذا الغزل عن لون من الانحراف الخلقي ساد المجتمع العباسي . وقد انتقل هذا اللون من الغزل إلى الآداب الإسلامية الأخرى ، معبّراً عن الرذيلة ذاتها . وكان للمجتمع العثماني حظ من تلك الرذيلة وما يدور حولها من الشعر . لكنّ الجديد في الأمر هنا إدخال الغزل بالمذكر إلى نطاق التعبير عن الفكر الصوفي . وقد تمثل هذا اللون في مثنوي تركي نظمه يحيى بك (المتوفي عام ٩٨٣ هـ) بعنوان « شاه وگدا » أي (الملك والمتسوِّل). ويمتاز هذا المثنوي بأن الشاعر ربطه بواقع العصر ، فبطل المثنوي وهو الشاه شاب جميل يظهر في ميدان كبير بمدينة القسطنطينية ، وأما المتسوِّل فهو عالم ورع وقع أسيراً لعشق هذا الشاب . ويحاول يحيى بك أن ينظر إلى الأمر نظرة جديدة ـ ربما كانت مفتعلة ـ وهي أنّ حبّ الرجل للمرأة ينطوي على غرض ، وهدفه هو تملك الرجل للمرأة ، أما حبّ الذكر فهو بريء من الغرض ! ولسنا ندري كيف أكّد هذه البراءة في مجتمع لم يخل من التورط في هذه الرذيلة وما تمثّله من انحراف خلقي شنيع . إنّ مثنوي « الملك والمتسوِّل » على كل حال يقوم على عشق عذري تشتعل به روح ذلك العالم نحوالشاب الجميل . ولا يتسنى للعاشق أن يظفرمن المعشوق بلحظة لقاء . ثم يموت هذا العاشق ألما وكمدا ، وينتهي المثنوي بشعر تعليمي يعبّر فيه الشاعر عن المحبة الإلهية ، وأنّ حبّ الإنسان لله هو الحبّ الأوحد الذي يمكن أن يوصف بالصفاء والدوام . لقد لقيت هذه القصة رواجا ربما كان مبعثه تعلّق بعض العشاق المنحرفين بقصة عبّرت عن لواعجهم ، من غير أن يقفوا وقفة واضحة عند مدلولها الصوفي . وربما كان منهم من وجد العزاء

(١) من شعراء عصر السلطان سليمان القانوني .

في خاتمتها التي انتقلت من قصة عشق إلى منبر للوعظ والتعليم . لقد كان هدف القصة – في النهاية – أن تبيِّن أنّ الحبّ يجب ألا ينصبّ على ما هو ماديّ ، وأنّ الله وحده هو الجدير بالحبّ .

٣ – **القصص الخرافية** : شاع في كتاب ألف ليلة وليلة لون من القصص الخرافي الذي يشترك في وقائعه الجان وغيرها من الكائنات التي تقوم بخوارق الأعمال ، فتجري الوقائع القصصية في الأرض وتنتقل إلى الجو ، ويطير البشر فيها مسافات نائية تحملهم قوى خارقة ، ويقوم الحبّ بين البشر وبين الجنّ وهكذا . هذا اللون من القصص ظهر أيضاً في أوروبا إبان القرون الوسطى . وقد تضمنت القصص السبع التي أوردها نظامي الكنجوي في منظومته المسمّاة « هفت پيكر » عناصر من هذا القصص . وتضمنت قصة « ويس ورامين » قبل ذلك عناصر مماثلة ، ولا غرابة في هذا فبعض قصص ألف ليلة يرجع إلى أصول هندية أو فارسية قديمة . وقد رأينا هذا اللون من القصص يظهر من جديد في الشعر الأردي إبان العصر المغولي ، لكنْ بأسلوب تمتزج فيه الحقيقة بالخيال ، وتُحقّقُ فيه أماني القلوب في عالم من الأحلام الجامحة . ويمثل هذا اللون من القصص مثنوي لمير حسن (من شعراء القرن الثامن عشر الميلادي) [١] بعنوان « سحر البيان » ، يتكون من ألفي بيت في البحر المتقارب ، وقد أتمّ الشاعر نظم عمله هذا عام ١٧٨٥ .

تبدأ القصة في مدينة يحكمها ملك قويّ ، امتد سلطانه حتى أواسط آسيا والصين . يتفنّن الشاعر في وصف المدينة وما كان بها من مظاهر الأبهة والترف والغنى ، وما كان ينعم به ملكها من جاه ونعيم . لكنّ هذا الملك كان منغّص العيش ، فقد بلغ الشيخوخة ولم يُرزق بغلام ، فبدأ يشعر بأنّ هذا المُلك هباء . فهو لا بدّ تاركُه بعد قليل ، وليس من نسله من يخلفه فيه ، فلا بدّ إذنْ أن يدع الملك ، ويتفرغ للعبادة والتأمل ، ويعدّ نفسه للآخرة . وقد دعا إليه أركان مملكته وأنبأهم بعزمه على التخلّي عن الملك ، لكنّهم – لحرصهم عليه – أخذوا يقنعونه

---

(١) ولد مير حسن في دلهي عام ١٧٢٧ أو ١٧٢٨ ، وتوفي عام ١٧٨٧ .

بأنّ ترك الملك لا يجوز ، وأنّه ليس من صدق العبادة أن يدع واجباً أُلقي عليه ، وإنما الخير كلّ الخير أن يجمع بين العبادة وبين الحكم العادل ، حتّى يلقى ربه يوم الحساب بقلب سليم . وكذلك أخبروه أنّ اليأس من رحمة الله خطيئة ، فربما يرزقه الله بابن في مستقبل الأيام . وذات يوم كان المنجمون قائمين على خدمة الملك ، يستلهمون النجوم ما قد تخبرهم به من مقبل الأحداث ، فأخبروا الملك بأنّ حركات الكواكب تشير إلى أنّه سوف يرزق بابن . وإذ ذاك دعا الملك البراهمة لعلهم يزيدونه علما بهذا الأمر ، فكان رأي البراهمة مؤيداً لرأي المنجمين. لقد أخبروا الملك بأنّه سوف يُرزق بابن يسعد قلبه ، ويبدّد ما أحاط به من الأحزان ، لكنّهم أخبروه أيضاً بأنّ هذا الابن يبقى مهدداً طوال اثني عشر عاما ، فيجب ألا يصعد إلى سطح القصر أو يخرج منه قبل أن تنقضي هذه الأعوام الخطرة . إنّ حياة الفتى لن تكون مهددة بالخطر . لكنّ يبدو أنه سوف يقضي بعض الوقت في البريّة حيث تعشقه إحدى الجنّيات ، ويعشق هو إحدى الفتيات . تلقّى الملكُ هذا التنبؤ بسرور امتزج بالحزن ، وأخذ يقضي وقته في العبادة ، فلم يمض على ذلك عام حتّى كانت إحدى زوجاته قد ولدت غلاما بهيّاً ، أسموه « بنزير » . وشاعت البهجة في المدينة ، وتجمع الناس خارج القصر الملكي ، ودامت مظاهر الفرح والاحتفاء بقدوم المولود ستة أيام كاملة ، حفلت بالموسيقى والرقص والولائم الفاخرة . وحينما أتمّ الطفل عامه الأول تكرّرت الاحتفالات على النسق ذاته . كذلك شاعت مظاهر البهجة حينما بدأ الطفل يتعلم الخطو ، فحرّر العبيد . وكان فطامُه ــ حين أتم عامه الثالث ــ مناسبة أخرى أقيمت فيها الولائم وشاعت الأفراح .

وينشيء الملك لابنه حديقة غناء تناثرت فيها الأبنية الجميلة ذات الفرش الأنيقة ، فنشأ في تلك الجنة الوارفة الظلال ، الحافلة بالأشجار والأزهار والثمار ، تترنم الطير فوق أغصانها بأعذب الألحان . والحقّ أنّ الشاعر أبدع في تصوير النعيم الذي حفلت به قصور ذلك الزمان ، وعرض صوراً رائعة للعيش المُرفّه الأنيق . وكأنما أراد ألا يخلي هذه الجنة من الحور ، فأخبرنا أنّ الملك زوّد هذه

الجنة بعدد من الغانيات الحسان ليكنّ في خدمة الأمير ، وليؤنسن وحشته .

في هذا الجوّ المترف تلقى الأمير تعليمه ، فحذق مختلف العلوم والفنون ؛ من بلاغة ومنطق وأدب وفلك وهندسة وتنجيم وخط ورمي بالقوس ، ومبارزة بالعصيّ ، وموسيقى ورسم ، واستخدام للأسلحة النارية . ولقد أتقن الفتى هذه الفنون جميعا . وبلغ الفتى عامه الثاني عشر فأذن ذلك بانتهاء أعوام الخطر ، وإذ ذاك أمر الملك بأن يأخذ الفتى زينته ، ويخرج إلى الشعب في موكب عظيم ، وكان أن أُخذ الفتى إلى الحمام حيث قامت الجواري بخدمته . ويبدي الشاعر روحا فكهة إذ يصور الجواري ينظفن قدمي الفتى بالحجر ، فيغلبه الضحك حين يداعب الحجر قدميه ، وتشاركه الجواري ضحكه . وحين جاب الموكب المدينة أبدى الناس بالغ الحماس ، ونُثرت فوق رأس الأمير الجواهر ، فكان المشاهدون يتلقفونها . وازدانت جدران المباني والحوانيت والمنازل بزينات صنعت من أحسن أنواع الحرير والوشي . وكان هناك فرسانٌ يمتطون الخيل المطهّمة ، ومئات من الفيلة تحمل فوقها راكبيها في هوادج من ذهب أو فضة . سار هذا الموكب العظيم على قرع الطبول وصداح الأبواق ، واحتشد له الناس في الطرقات وفوق أسطح المنازل وقد ارتدوا أفخر الثياب . وتابع الموكب سيره حتى بلغ مشارف المدينة ، وعاد إلى القصر ، فاستراح الملك والأمير بعض الوقت في حديقة القصر ، ثم أووا إلى القصر حين هبط المساء ، حيث أقيم حفل بهيج سهروا فيه إلى ساعة متأخرة من الليل . وكان البدر في تلك الليلة مكتملا ، فأبدى الأمير رغبته في أن ينام فوق سطح القصر لأول مرة . وحمل الجواري رغبة الأمير إلى الملك ، فوافق مشترطاً حراسته طوال الليل أثناء نومه . وكان هناك خطأ في الحساب ، فالأمير لم يكن في تلك الليلة قد بلغ عامه الثاني عشر ، بل بقيت ليلة على بلوغه تلك السنّ . وأُعدّ فراش الأمير فوق سطح القصر ، فنام في ذلك الجوّ الهادىء ، المعطّر بشذى الأزهار . وهبّ نسيم رقيق جعل النعاس يستولي على حراس الأمير ، فلم يبق من حارس له سوى البدر .

هنا تبدأ محنة الأمير ، فقد حدث أنّ جنية كانت تحلق طائرة فوق عرشها ،

فشهدت ذلك الفتى الجميل نائماً في ضوء القمر . وكان أن بهرهما جماله فهبطت بعرشها إلى سطح القصر ، وأخذت تتأمل هذا الجمال النائم، ثم وضعت خدها فوق خده ، وحملته وهو نائم في سريره إلى مملكة الجنّ .

وأفاق الجواري فوجدن الأمير قد اختفى . وطال بحثهن عنه في كل مكان فلم يجدن له أثراً . ثم نُقل الخبر الى الملك والملكة ، فانقلبت الأفراح أتراحا ، وشاع الحزن في كل مكان ، وعمّ أرجاء المدينة ، وشارك فيه كلّ إنسان ، بل إنّ الأشجار والأزهار والطير والغدران بدا عليها الحزن والأسى .

أما الأمير فقد وجد نفسه أسيراً في ديار الجنّ . ومرّت الشهور وهو في حزن ، يذكر أيامه الحلوة في رحاب أبيه ، وقد أحاط به المحبّون من كل جانب . وكانت الجنيّة التي اختطفته تبذل له كل رعاية وعناية ، لكنّ ذلك لم يكن يخفّف من همه . وذات يوم جاءته هذه الجنيّة – وكان اسمها ماهرخ – وقالت له : يا بنزير ، إنّي أراك حزيناً . وبرغم أنّك أسيري فلستُ أريد لك هذا الحزن ، ومما يزيد في حزنك أنّي أتركك وحدك في الصباح لأزور أبي : فلتصغ إلي ما سوف أعرضه عليك : إني سأعطيك جواداً سحرياً يحملك في الجوّ إلى أيّ مكان تشاء . ولك أن تذهب به إلى النزهة كل مساء ثلاث ساعات ، لكنْ يجب عليك أن تقدّم لي عهداً مكتوباً ألا تحبّ سواي ، فإنْ أنت وهبت قلبك لأنثى غيري ، فعليك أن تعترف بذنبك ، وباستحقاقك لما أوقعه بك من عقاب . وعلّمت الجنيّة أميرها كيف يسيطر على الجواد ، فكان يذهب به في أسفار مختلفة ، ويعود حين يحين وقت الإياب .

وذات مساء في بداية موسم البرد ركب جواده وخرج للنزهة . كان القمر مشرقاً في السماء والنجوم متلألئة . وقد شهد من عليائه قصرا أبيض يتلألأ في ضوء القمر وسط حديقة غنّاء . واشتاق إلى الهبوط في تلك البقعة ، فنزل إلى سطح القصر ، ثم هبط الدرج متسللا إلى الحديقة ، حيث اختفى في أحد جوانبها . وكان هناك جمع من الفتيات تتوسطهن فتاة رائعة الجمال في الخامسة عشرة من عمرها . ويتنبه هذا الجمع لوجود غريب في الحديقة ، فيبحثن في جنباتها ، ويجدن الأمير مختبئاً خلف

بعض الأغصان الملتفّة. وحينما التقت نظرات الأمير بنظرات الأميرة — وكانت تدعى البدر المنير — أحبّ كل منهما الآخر. ويتكرّر اللقاء بينهما ، ويتمكن الحبّ من قلبيهما . وكان للأميرة صديقة مُقَرَّبة ذات دهاء هي ابنة الوزير وتُدعى نجم النساء . وأحسّت الأميرة أنّ أميرها يتركها في ساعة محدّدة ، لا يقبل التأخّر عنها ، وساءلته في ذلك فأخبرها بسرّه ، فثارت غيرتها من تلك الجنيّة ، إذ حسبت الأمير محبّا لها ، يخفي أمره عنها . وكشف سرّ الأمير والأميرة جنّي ، رأى بنزير وهو يتردد على البـــدر المنير ، فأخبر الجنيّة ماءرخ بمــا كان . ولقد غضبت الجنية لنكوث أميرها بعهده ، فدعته وأخبرته أنّ عليه أن يتلقى عقوبة الخيانة . ودعت جنيّا ضخماً وأمرته بأن يحبس بنزير في بئر مظلمة مهجورة في الصحراء ، فوضع الجنيّ الأمير في تلك البئر ، وأغلق فوهتها بحجر غليظ ، وكان عليه أن يطعم الأمير مرة واحدة في المساء . وهكذا بقي الأمير المسكين سجينا في تلك البئر المظلمة الموحشة ، ولا أحد يلتفت إلى صراخه .

أما البدر المنير فقد انتظرته ليلة وراء ليلة ، وكان قلقها يزداد بمرور الليالي . وبدا عليها الهمّ ، وفتحت قلبها لصديقتها الماكرة نجم النساء ، فسخرت منها قائلة : إنّ أمثال هذا الشاب المليح لا يفكرون في عواطف سواهم . فمن يدري أين هو الآن ، ومع من يقضي وقته ، فخير لك أن تلجئي إلى ضبط النفس . إنّ الإنسان يجب ألا يسلم قلبه ببساطة إلى الحبّ ، بل الحذر واجب ، فإنْ مال إليك الحبيب ملت إليه ، وإنْ أعرض أعرضت عنه . واستمعت الأميرة إلى هذا النصح صامتة . لقد كان مرّ الليالي يزيدها وجدا وهياما ، حتى فقدت السكينة والقرار ، فهي تقضي وقتها مطوِّفة في الحديقة ، ولا تنام الليل ، وإنْ نامت عرضت لها الأحلام المفزعة . وكثيراً ما أوت إلى فراشها نهاراً لفرط ما كانت تقاسي من سهاد الليل . لقد كانت صورة حبيبها لا تفارق عينيها. وبلغ بها السقم درجة ساءت معها حالها ، بل ساء مظهرها . وعادت صديقتها إلى نصحها ، فلم تستمع إليها .

ومضى شهر كامل ولم يرجع بنزير ، فكادت البدر المنير أن تفقد عقلها .

وخاطبت صديقتها نجم النساء مؤكدة ثقتها في حبيبها ، فهو عندها صادق القلب ، وما حزنها إلا لأنها تخشى أن يكون قد أصابه مكروه ، أو لعل جنياً عرف بسر حبهما فأوقع انتقامه به . « إن كل ما أعلمه أنني أعاني آلام فراقه ، وأود لو جعلت حياتي فداء لحياته ». ولقد غلبها البكاء ثم استسلمت إلى النوم فرأت في منامها بئراً وسط صحراء مترامية الأطراف ، وقد سُدَّت فوهتها بحجر غليظ ، وكان بنزير يصرخ من داخل البئر معلنا حبه وشقاءه في محبسه ، وأخذت تناديه فلم يسمع صوتها . وحين أخبرت البدر المنير صديقتها نجم النساء بما رأت في منامها أخذت نجم النساء على عاتقها أن تتوجه إلى الصحراء باحثة عن بنزير . لقد حملت عودا ومضت ، فكانت تتوقف على الطريق ، فتعزف على العود ،وكان عزفها رائعاً تطرب له جميع المخلوقات ، كما كان جمالها ساحراً يبهر كل من رآها . وذات مرة كانت تعزف فمر فوقها فيروز شاه ابن ملك الجن ، وكان إذ ذاك يطير محلقاً فوق عرشه . لقد طرب للحن العود فهبط بعرشه إلى الأرض واقترب من نجم النساء فلم يكد يبصرها حتى هام بها حباً . ولقد باح لها بحبه لكنها تدللت ولم تبد أي اهتمام به . وقد حملها فيروز شاه على عرشه إلى بلاط ملك الجن . وأنزلها ملك الجن في منزل خاص بها ، وأكرم وفادتها ، فانقضى النهار في ترحيب وتكريم ، وحينما جاء المساء اقترح عليها ملك الجن أن تعزف له ولضيوفه ، فتظاهرت بالزهد ، قائلة إن الزهاد لا يحفلون بالطرب والموسيقى ، لكنها ستطيع أمر الملك ، وتعزف ما دامت أسيرة في قصره . وهنا قال الملك إن الأمر متروك لإرادتها ، إن شاءت أسعدتهم بعزفها ، وإن لم تشأ فليس لأحدسلطان عليها . وضربت نجم النساء على العود فأخذت بالأسماع والألباب ، وكان فيروز شاه أكثر الحاضرين نشوة ، تملكه جمال اللحن ، وجمال الفتاة ، فكان يرنو إليها من كل جانب ، وهي تخالسه النظرات ، فإذا التقت عيناها بعينيه حولتهماعنه في سرعة فهم منها فيروز شاه أنها لا تبادله حبا بحب . ولبثت نجم النساء في ديار الجن أياما ، وكان فيروز شاه يزداد حباً لها وهي تزداد صداً . وذات يوم ذهب إليها وركع عند قدميها متوسلا إليها أن ترحمه ، وتظاهرت نجم النساء بأنها لا

تفهم ما يعنيه فيروز شاه ، وساءلته ساخرة إنْ كان قد ضاق بطول مقامها عنده . فازداد فيروز شاه إقبالا عليها ، وحماساً في الحديث عن حبّه لها ، ذلك الحبّ الذي ملك عليه قلبه وكلّ مشاعره . وهنا اغتنمت نجم النساء الفرصة لتعقد اتفاقا معه ، فأخبرته بقصتها وسرّ خروجها إلى الصحراء . وعاهدته على الحبّ إن هو استطاع العثور على مكان بنزير ، فجمع فيروز شاه الجنّ ، ووعد بمكافأة سخية لقاء العثور على بنزير . وانطلقت الجن في كل مكان تبحث عن الأمير ، وعثر به أحدها ، فجاء إلى الأمير فيروز شاه معلنا نجاحه وفوزه بالمكافأة الموعودة . وهنا يبعث فيروز شاه برسالة إلى ماهرخ يوبّخها على سوء فعلها ، ويأمرها بأن تقطع كل صلة لها ببنزير ، وألا تكون لها صلة بعد ذلك بآدمي .

وتجيب ماهرخ بالطاعة راجية ألا يبلغ الخبر أباها . ويحمل فيروز شاه بنزير إلى أرض الجن حيث تلقاه نجم النساء ، ويكون اللقاء مؤثّراً . ثم يتوجه ثلاثتهم إلى قصر البدر المنير ، ذلك القصر الذي تغيّر حاله بعد أن أصاب الأميرة ما أصابها . وتخبىء نجم النساء بنزير في الحديقة ، وراء الغصون التي كان قد اختبأ فيها حينما هبط ذلك المكان لأول مرة. وتدخل إلى صديقتها فتجدها في أسوأ حال. لقد سقمت حتى لم تعد تقوى على النهوض من فراشها . وأخذت نجم النساء ترفّه عنها ، ثم نقلت إليها خبر العثور على بنزير ، وإحضاره إليها . ولقد أُغمي على البدر المنير ، حين فجأها ذلك الخبر المفرح ، وأفاقت من غشيتها ليتحقق لها اللقاء بذلك الحبيب الذي طال غيابه ، حتى يئست من عودته . وبعد ذلك اللقاء توجّهت كل من البدر المنير ونجم النساء إلى قصر أبيها ، وقد عُقد العزم على أن يتقدم المحبّان لخطبة الفتاتين . ويكتب بنزير إلى الملك مسعود شاه والد البدر المنير ، يخطب إليه ابنته ، ملوّحا بقوته ومقدرته على الحرب والنزال . ويجيب الملك موافقا على الخطبة ، لكن بعد أن يبيّن للأمير أنّه لم يوافق لأنه يخشى بأسه ، فهو أشد منه قوة ، لكنْ لأنّ الزواج أمر طبيعي فرضه الإسلام . ويتمّ زفاف البدر المنير إلى بنزير وسط مظاهر الحفاوة والسرور . ومن صور الزفاف أنّ العروس نُثر فوقها السكر ، ثم أُمر الأمير أن يلعق السكر الذي نُثر فوقها ، وكلّفه ذلك شططا ،

إذ كان السكر منتشراً فوقها من الرأس إلى القدم ، وكان فعل الأمير هذا مثارا للضحك . وهكذا انتهى الزفاف ، ثم كتب بنزير إلى أبيه يخبره بقدومه ، فكانت أفراح أخرى . أما فيروز شاه ونجم النساء فقد تمت خطبتهما بعد أيام ، إذ حثّ بنزير والد نجم النساء على قبول زواجها من فيروز شاه . وطار هذان الزوجان إلى أرض الجن ، بعد أن عاهدا أصدقاءهما على الحفاظ على الودّ ، والحضور من حين إلى حين لزيارتهم . وهكذا انتهت القصة نهاية سعيدة .

هذا المثنوي يمتاز ببساطة الأسلوب ، واستخدامه لغة قريبة من لغة الحياة حينذاك .

أما القصة فهي مبنية على أسس تخالف المثنويات القصصية القديمة . فهي غير مستمدة من وقائع التاريخ ، كما أنّها لا تقتفي مُثُلا سابقة عليها في القصص الشعري . إنّها – من غير شك – تحتذي أسلوب ألف ليلة في بعض النواحي ، لكنّها قصة تمتزج فيها الحقيقة بالخيال . فمن واقعية القصة ما يتردّد في أقسام مختلفة فيها ، من وصف للقصور الباذخة ، وقد عُرف الكثير من ذلك في العصر المغولي وربما تُذكّر الأبيات الأولى من القصة – وهي التي وصف الشاعر فيها المدينة التي بدأت فيها الأحداث – بمدينة دلهي عاصمة الإمبراطورية المغولية ، كما أنّ الملك العادل الذي سعدت به الرعيّة لا يختلف كثيراً في صفاته عن بعض ملوك هذه الإمبراطورية الذين اشتهروا بالعدل وأحبّهم الناس ، وكان الإمبراطور أكبر أوضح مثل لهؤلاء الملوك . أما تصوير الشخصيات في القصة فلم يكن مُعقّداً ، لكنّ الشاعر استطاع تصوير الشخصيات في القصة من خلال أعمالها .

الفنّ القصصي خال من التعقيد ، فالوقائع القصصية الأساسية تسبقها تنبؤات أو أحلام لا تلبث أن تتحقق ، فتمضي القصة خالية من المواقف التي تظهر بصورة مفاجئة ، تلك التي تثير اهتمام القارىء ، لكنّ جمال الشعر وسلاسة الأداء تدفع القارىء للمضي في متابعة القصة. وهناك صور مختلفة للعادات والتقاليد السائدة في المواكب الشعبية ، والأفراح ، كما أن الشاعر يصور كثيراً من

المواقف ذات الطابع الفكاهي ، فيدخل على قصته جوّا مرحا . هناك بعد ذلك تصوير للحبّ في بساطته وبراءته ، ويتجلّى ذلك في شخصية البدر المنير . كما يصور الشاعر الفتاة الماكرة التي تفلح في إيقاع أمير الجنّ في أحابيلها ، وتجعله أسير هواها ، وقد نجح في إضفاء هذه الصورة على نجم النساء . ولربما كان استخدام الجنّ في هذه المنظومة لوناً من اللجوء إلى عالم الأحلام ، الذي يتحقق فيه من السعادة ما لا يتحقق في عالم الواقع . والخلاصة أننا نجد في هذه المنظومة أسلوباً جديداً قديماً ، كان فيه الشاعر مبتكرا لعمله الفني ، وفي الوقت ذاته ارتبط عمله الفني هذا بتقاليد أدبية قديمة ، أفاد منها الشاعر .

٤ ــ قصص الحبّ الواقعي :

إذا كان مير حسن قد نجح في أن يقدم لونا من القصص الخرافي الحالم في قصته « سحر البيان » فإنّ مير يمثل بمنظوماته لونا جديدا من قصص الحب الواقعي . كان محمد تقي المعروف بمير من كبار شعراء الأدب الأردي في القرن الثامن عشر الميلادي . وكان هذا القرن بحق عصر ازدهار لهذا الأدب ، استطاع فيه أن يقف على قدميه في الهند إلى جانب الأدب الفارسي الذي طال زمان سلطانه على الثقافة والفكر . ولقد اشتهر مير بغزلياته الرائعة ، لكنّه كان أيضا صاحب إنتاج في فنّ المثنوي . ومن الجدير بالذكر أن مثنويات مير تدور حول الحبّ الواقعي ، وإن حاولت أن تضفي على هذا الحبّ في بعض الأحيان ألوانا من المثالية . وتمتاز مثنويات مير بالقصر والتركيز ، فقلما يبلغ الواحد منها خمسمائة بيت . إنّها بمثابة قصص قصيرة ، إذا قيست بغيرها من المثنويات القصصية القديمة .

تدور هذه المثنويات حول الحبّ . ولما كان هذا الشاعر يعيش في بيئة إسلامية محافظة فقصص الحبّ عنده تنتهي دائما نهاية أليمة ، فنحن نعرف كيف كان الحبّ في مجتمعاتنا المحافظة مصدر معاناة للمحبّيْن وأسرتيهمـــا ، وأنّ الحبّ الوحيد الذي يُعترف به هو الحبّ الذي يقوم بين الزوجين بعد إتمام الزواج .

ولقد صاغ مير مثنوياته بلغة بسيطة ، وذلك على العكس من غزلياته التي امتازت بالتركيز والرمزية في طابعها العام .

وبلغت واقعية الشاعر أنّه ضمّن بعض مثنوياته تجارب خاصة عاناها، فكان تعبيره عنها صادقا .

لقد قضى مير شطراً كبيراً من حياته في دلهي ، واتصل برجال الدولة المغولية ، وكانت قد بدأت تمرّ بفترة الضعف التي سبقت سقوطها النهائي على يد الاستعمار البريطاني . وتنقل في بعض مدن الهند ، وانعكست في شعره أحوال عصره ، وما سادها من قلق واضطراب .

المثنوي الأول من مثنويات الشاعر يُدعى « معاملات عشق » ، ويشغل إحدى عشرة صفحة من كليّاته [1] ، أي المجموعة الكاملة لأعماله .

تدور وقائع هذا المثنوي على حبّ الشاعر لامرأة متزوجة ، سمع بجمالها ورقتها . ويسعى إلى لقائها ، فيبدأ باختلاس النظرات إليها من غير أن تشعر به . ثم يتلو ذلك لقاءات ، تبدأ بداية بسيطة ، وتنتهي بعد مدة إلى انجرافهما مع العاطفة نحو أمور لا تليق بامرأة متزوجة . ويكون فراق مُحتّم بين المحبّيْن، فيصف الشاعر آلامه لهذا الفراق . القصة ساذجة ، لكنّها حقيقية ، وهي مما يمكن حدوثه في مجتمعات محافظة ، وبخاصة إذا تهيأت لها ظروف كتلك التي وصفها الشاعر .

المثنوي الثاني ويدعى « خيال مير » ويصوّر تجربة للشاعر مرّ بها حين أصيب بعض الوقت بلون من الخبال ، ربما كان نتيجة لقصة حبّه التي عاناها في فجر شبابه . يذكر أن أعراض هذا المرض بدأت بإحساسه بالخوف من النظر إلى القمر ، لكنّه كان يشعر بقوة تدفعه للنظر إليه . وكان يتصوّره امرأة جميلة ترنو إليه ، وأخذ خيالها يتمثّل لعينيه نهارا حتى تملكه هذا الخيال ، ففقد الرغبة في الطعام، ولازمه السهاد . وقد لجأ أهله في علاجه إلى السحر والأدعية والأوراد ، فلما لم ينفعه ذلك أخذوا يداوونه بأدوية مريرة الطعم ، فكان يفرّ ليتخلّص من تعاطيها . وأخيراً سجنوه في غرفة ضيقة ، وأجاعوه ، ولجأوا بعد ذلك لمداواته

(١) كليات مير ، ص ٩١٨ – ٩٢٨ .

بالحجام ، فنزف الكثير من دمه حتى ضعف وأشفى على الموت . وقُدِّر له في النهاية أن يستردّ العقل والعافية . هذه أيضاً قصة ساذجة لكنّها واقعية، ويصوّر الشاعر فيها تجربة خطيرة مرّ بها . وربما كان ارتباط التجربة به مصدرا لإجادته تصوير مختلف المواقف التي مرّ بها .

للشاعر مثنوي آخر بعنوان « درياي عشق » أي « بحر العشق » خلاصته أنّ شابا مليح الصورة رقيق القلب جياش العاطفة كان يمرّ في أحد الطرقات فرأى فتاة تطلّ عليه من نافذة أحد المنازل . هذا الشاب الملتهب الفؤاد لم يكد يرى الفتاة حتى أصبح أسيراً لحبّها . أما الفتاة فقد ابتعدت عن النافذة غير آبهة به ، حينما رأته يتطلع إليها . وربما زاده إعراضها عنه تعلقا بها ، وتملّكه الحبّ جسداً وروحاً ، فكان يقضي وقته في التطلع إلى النافذة التي أطلت عليه منهاالفتاة، حين شهدها أول مرة .

ولقد دأب على ذلك حتى ظنّه المارة مجنوناً . أما أسرة الفتاة فقد فطنت لحقيقة الأمر . ولقد ضاقت به كما ضاق به أهله ، وتعرّض الفتى للوم الأسرتين ، وكانتا متجاورتين في المسكن ، لكنّ ذلك لم يجد نفعاً . وهنا فكّرت أسرة الفتاة في التخلّص منه بالقتل ، وصرفها عن ذلك خشيتها أن يُكشف الأمر ، فأخذت الأسرة تحرّض الصغار على رميه بالحجارة ، ومعاملته على أنّه مجنون ، لكنّ الغلام بقي ملازما لذلك المكان الذي اعتاد الوقوف فيه ، وازداد إصرارا على هواه .

ورأت أسرة الفتاة أن تبعدها عن المكان بعض الوقت فدبرت لها رحلة عبر النهر حيث تمكث بعض الوقت عند جماعة من أقاربها . وأُعد للفتاة هودج مغلق وصحبتها مربيتها ، فحين خرج الهودج من الدار أدرك الغلام أنّ فتاته تجلس بداخله ، فأخذ يجري إلى جوار الهودج ويتوسل اليها أن تلتفت إليه . وكان أن تطوعت المربية بالردّ عليه ، وطمأنته إلى أنّه سيأتي اليوم الذي تستجيب الفتاة فيه لحبه . ووُضع الهودج في سفينة تعبر به النهر إلى الشاطىء المقابل . وهنا أرادت المربية أن تختبر حبّ الفتى ، فحملت نعل الفتاة وألقت به في الماء، ثم أشارت إلى الفتى أن يسبح وراءه ويخرجه من الماء ، إنْ كان يحبّ الفتاة . وألقى الفتى

بنفسه في الماء ، وكان لا يعرف السباحة ، فغرق . ولم يعد هناك ما يدعو لإكمال الرحلة بعد أن مات الفتى ، واستقرّ الرأي على إعادة الفتاة إلى دارها . وفي رحلة العودة خاطبت الفتاة مربيتها مسائلة إياها عن طبيعة النهر وشكله ، فهي لم تكن قد رأت نهرا قط . وهنا فتحت لها المربية نافذة في الهودج لتطل منها على النهر . وأخذت الفتاة تسأل عن أشياء كثيرة ، وكان من بين ما سألت عنه مكان غرق الفتى . لقد حزنت عليه حين دفع حياته ليثبت صدق حبّه . وحين دنا الزورق من المكان الذي أشارت إليه المربية ألقت الفتاة بنفسها في النهر ، ولحقت بمن لقي الموت من أجلها . وهرعت المربية إلى دار والدي الفتاة ، فأصابهما الجزع ، وسارعا إلى النهر . وعثرت الأسرة على جثتي الفتى والفتاة وقد تعانقتا ، وتحقق لهما في الموت ما لم يتحقق لهما في الحياة .

ويدور مثنوي رابع حول فتى أفغاني جميل الصورة شريف الخلق ، كثير الحياء ، ورع تقي . لقد كان بخلقه متعاليا على الفتنة ، لكنّ الحبّ أصاب قلبه ذات يوم ، كما أصاب سواه . لقد رأى على الطريق امرأة من الهندوس ، نظرت إليه ، فأحبّها ، وأحست نحوه المرأة بشعور مماثل . لقد كانت هذه المرأة متزوّجة ، فلم يتجاوز الحبّ بينهما حدود العفّة ، وكان قصاراه أن يراها قادمة تحمل جرّتها بعد أن ملأتها بالماء من البئر . ومرض زوج المرأة ، ومات ، وكانت التقاليد الهندوسية تقضي بأن تُحرق هذه المرأة مع جثة زوجها . وحين علم الشاب الأفغاني بذلك هرع إلى النار المشتعلة وألقى بنفسه فيها ليموت مع حبيبته . واستنقذ الشاب من النار ، فقد سارع الناس وأخرجوه منها بعد أن أصابته إصابات بالغة . وحملوه إلى داره لتُضمد جراحه ، لكنّه استأذنهم في الطريق أن يتوقفوا به في ظل شجرة فينانة ، علّه يستجمع بعض قوته ، ويكون أقدر على مواصلة الرحلة . وأغلق الفتى عينيه ، وكان يفتحهما من حين إلى آخر ، متوجها بناظريه إلى المكان الذي وقع به الحريق . وفي المساء رأى الجمع امرأة قادمة على الطريق ، وحين اقتربت منهم تبيّنوا أنها المرأة التي أُحرقت في الصباح . واستولت الدهشة على الحاضرين ، فلزموا أماكنهم ، أما المرأة فتقدّمت من الشاب ، وأخذت بيده ، وساعدته على

النهوض ، ثم مضيا معا وقد أخذ كل منهما بيد الآخر ، ولم يبصرهما بعد ذلك أحد .

ونختم هذه المثنويات بمثنوي خامس هو « شعلة الشوق ». وهو قصة حبّ بين زوجين ، وخلاصة هذه القصة أنّ شاباً هندياً يُدعى پرسرام تزوج امرأة أحبّها ، فلم يكن يطيق الابتعاد عنها . وكان لپرسرام هذا أصدقاء افتقدوه بعد الزواج ، ومن بين هؤلاء صديق كان وثيق القرب من هذا الشاب . وقد ساءله هذا الصديق عن سبب احتجابه ، فأخبره بأنّه تزوج من فتاة ملكت عليه قلبه ، فهو لا يطيق لها فراقا .

وبدأ الصديق يسخر من الزوج ، وينصحه بأنْ لا يسلم قلبه لامرأة ، فالنساء لسن من أهل الوفاء ، وكثرتهن تعيش بعد فقد الأزواج ، فلو كن صادقات في الحبّ لقتلهن فقد القرين . وقال له الصديق : إنّه يستطيع اختبار هذا الأمر بنفسه ، فاتفق الصديق والزوج على أن يرسلا إلى الزوجة من ينبئها بأنّ زوجها ذهب ليستحم في النهر فغرق . وحينما سمعت الزوجة هذا النبأ صرخت ، وتطلعت إلى الباب الذي اعتاد زوجها القدوم منه ، ثم أُغمي عليها وماتت . ولقد ندم الزوج على فعلته ندما عظيما ، وقضى الأيام والليالي في حزن والتياع . وذات يوم كان يتمشى بالقرب من شاطىء النهر فسمع امرأة أحد الصيادين تلوم زوجها على تكاسله في الصيد ، فقد مضت أيام وهو لا يصطاد غير القليل ، وهكذاأصبح أطفالهما لا يجدون من الطعام ما يكفيهم . وأجابها الزوج بأنّ الصيادين لم يعودوا قادرين على الصيد في الليل لأنّ شعلة من اللهب تسبح فوق ماء النهر كل ليلة هاتفة : پرسرام ! أين أنت ؟ وقد أخافت هذه الشعلة الصيادين فكفّوا عن الاصطياد بعد هبوط الظلام . والتهب الحبّ في قلب الزوج الملتاع ، فتوجّه إلى أصدقائه ، وتظاهر بنسيان الماضي ، ودعاهم إلى نزهة في النهر . وفرح الجميع بما بدا على صديقهم من مظاهر العافية ، وقصدوا إلى النهر حيث أخذوا معهم الصياد الذي سمعه پرسرام يتحدث عن شعلة اللهب . وانشغل الأصدقاء بالحديث في حين أنّ پرسرام خلا إلى الصياد يسائله عن الشعلة ومكان ظهورها . وفيما هما يتحدثان

ظهرت شعلة اللهب ، وأخذت تهتف : پرسرام ، أين أنت ؟ وحينما سمع پرسرام النداء فقد سيطرته على نفسه ، فقفز إلى الماء . وشوهد واقفاً يتحدث مع اللهب فوق الماء ، ثم لفّه اللهب واختفيا . ومنذ ذلك الوقت لم تعد هذه الشعلة إلى الظهور فوق سطح الماء .

هذه المثنويات المختارة من أعمال مير جديدة قديمة . إنّها جديدة في لغتها البسيطة ، وتركيزها القصصي ، وتأثرها بالحالة الاجتماعية للبلاد . وهي قديمة في التزامها بتقاليد المثنوي ، وكذلك ببحور الشعر العربية الفارسية ، فثلاثة من المثنويات التي عرضناها منظومة في البحر المتقارب ، أما الإثنان الآخران فهما في البحر الخفيف .

ومن مظاهر القدم أيضاً أنّ هذه المثنويات لم تخل من إدخال الوقائع العجيبة أو المتجاوزة للواقع الممكن ضمن نطاق الأحداث القصصية .

ومن الجدير بالذكر هنا أنّ هذه الطرز الجديدة في فنّ المثنوي ترتبط ارتباطا وثيقا بالتقاليد القديمة لهذا الفن . أما التجديدات الحقيقية فكان عليها أن تنتظر بعد ذلك أكثر من قرن من الزمان . لقد جاءت هذه التجديدات نتيجة لاتصال الآداب الإسلامية بالآداب الغربية ، وتمخضت عن تجديد في الأساليب ، وفي ظهور أنواع أدبية جديدة .



الفصل السادس عشر

الشعر القصصي في آداب الشعوب الاسلامية

— ٦ —

المثنويات الصوفية

إنّ المثنويات الصوفية التي ظهرت في الآداب الإسلامية ملاحم أدبية من طراز رفيع ، تدور حول البحث في حياة الإنسان ، ومشكلاته الماديّة والروحية ، وتسعى إلى البلوغ به إلى أرفع درجات الكمال . لقد كان ظهور هذه المثنويات مقترناً بتعقّد الحياة في المجتمعات الإسلامية ، وانتشار التصوف وسيطرته على كثير من الشعراء والمفكّرين ، بوصفه أسلوباً في الفكر والعمل . إنّ ازدهار الشعر الصوفي يُعدّ حدثاً أدبياً خطيرا في تاريخ الشعر الإسلامي . ولقد كان الشعر الفارسي هو الرائد في هذا الميدان ، ثم سار على نهجه شعراء الآداب الإسلامية الأخرى .

ولن نستطيع أن نتتبع الخطوات الأولى لظهور الشعر الصوفي عند الفرس ، في صورة رباعيات تعبّر عن الوجد الروحي ، تُنسب — إنْ حقّاً وإنْ باطلاً — إلى أبي سعيد بن أبي الخير ، أو غيره من الصوفية القدماء. نريد أن نتقدم إلى الأعمال المكتملة لدراسة هذا النوع الأدبي في أرقى صوره وأكملها .

وربما كان الشاعر سنائي يُمثِّل بداية عصر الأعمال الأدبية الكبيرة التي توالى ظهورها منذ عصره إلى عصر عبد الرحمن الجامي ، أي من القرن السادس حتى القرن التاسع الهجريّيْن . بل إنّ الحقيقة تكشف عن تتابع ظهورها حتى العصر

الحديث ، فلشاعر الپاكستان إقبال مثنويات تعد استمرارا لهذا التراث.

إنّ أبا المجد مجدود بن آدم الذي اشتهر باسم سنائي الغزنوي شاعر حكيم يُعتبر – بما خلّفه من تراث شعري – علماً من أعلام الآداب الإسلامية ، ورائداً من كبار الرُوّاد الذين فتحوا لتلك الآداب آفاقاً جديدة في التفنّن والإبداع. يشير إليه مولانا جلال الدين الرومي في مثنويّة المشهور بالحكيم الغزنوي، ويكثر من ذكر أقواله والتعليق عليها . كما أنّه ربط اسمه وعمله بسنائي والعطار في بيته الشهير الذي يقول فيه :

كان العطار روحاً[1] وكان سنائي عينيه . وقد جئنا في أثر العطار وسنائي .

لو أردنا أن نتناول بالتحقيق حياة سنائي فسوف يجرّنا ذلك إلى استطراد كثير ، نترك معه الشعر إلى الشاعر ، والفنّ إلى البحث في تفصيلات حياة الفنّان . ولما كنّا قد أخذنا أنفسنا في دراستنا هنا بالاختصار إلى أبعد حد في دراسة حياة الأفراد ، والتركيز على النوع الأدبي وما يعكسه من خصائص ، فسوف لا نترك البحث يستدرجنا للإطالة ، برغم ما فيه من مغريات ودوافع تجذب إليه .

تُعرف عن سنائي معلومات قليلة يمكن تلخيصها في كلمات : فهو من مواليد النصف الثاني من القرن الخامس الهجري[2] . بدأ حياته ينظم الشعر التقليدي في مدح الملوك ، وكان أهم ممدوحيه من سلاطين البيت الغزنوي ، فقد مدح مسعود بن ابراهيم (٤٩٢ – ٥٠٨هـ) ، وكذلك بهرامشاه بن مسعود (٥١١ – ٥٥٢هـ) . ولقد أسرف في نظم شعر المديح ، كما قضى ردحاً من حياته في اللهو ، وانعكس ذلك في جوانب من شعره . وترجع أهميّة سنائي إلى تطوير فنّ الغزل وجعله أداة صالحة للتعبير عن معاني التصوف ، فهو بهذا قد فتح

(١) في رواية أخرى : كان العطار وجها ...

(٢) ربما كان عام ٤٧٣هـ أو ما يقرب منه عام مولد الشاعر . أما عام وفاته فربما كان ٥٣٥هـ . وكلها تواريخ تقريبية يذكر ما يناقضها بصورة واضحة .

السبيل لتطوير فنّ الغزل الفارسي ، كما أنّه باتجاهه إلى نظم المثنويات الأدبية في موضوعات فكرية أو تعليمية أو صوفية فتح السبيل أمام تطوير نظم المثنويات الأدبية في موضوعات فكريّة أو تعليمية أو صوفيّة، فهو بهذا فتح السبيل للمثنوي الصوفي ، وبعبارة أخرى يعتبر عمله هذا بداية لفن الملحمة الأدبية في الأدب الفارسي بخاصة ، والآداب الإسلامية بوجه عام . لقد سبقه ناصر خسرو إلى نظم مثنويات ذات طابع فلسفي ، لكنّ مثنويات ناصر خسرو لم تكن ذات تأثير في تطوير هذا الفن ، وكانت شخصية ناصر خسرو المصطبغة بطابعها المذهبي الإسماعيلي من الأمور التي حدّدت تأثير أعماله الأدبية . يضاف إلى ذلك أنّه لم يوهب مقدرة تماثل مقدرة سنائي في التعبير الأدبي والآداء الفني .

تنسب إلى سنائي ستة مثنويات قصيرة تعرف بستة سنائي .

وقد اشتهر من هذه المثنويات القصار عمل يُدعى « سير العباد إلى المعاد » كثر تشبيه الدارسين له بكوميديا دانتي ، وفيه تناول خلق الانسان ، كما تحدث عن أقسام النفوس والعقل وبعض الموضوعات الأخلاقية ، ولقد كان المستشرقون أسبق الدارسين إلى التنبيه لهذا الشبه ومنهم نيكولسون وآربري وغيرهما . ولا يزيد طول هذا المثنوي كثيراً على سبعمائة بيت ، أما مثنوياته الأخرى فهي طريق التحقيق ، وكارنامهٔ بلخ ، وعشقنامه ، وعقل نامه ، وتجربة العلم . هذه الأعمال كلها ليست سوى أعمال صغيرة إذا قيست بعمله الأكبر حديقة الحقيقة ، أول مثنوي أدبي موسوعي .

حديقة الحقيقة : يجدر بنا أن نخصّ هذا المثنوي بكلمات موجزة ، نعترف أنّها لا تفيه حقه ، لكنّها على كل حال تشير إلى الخصائص الأساسية لهذا العمل. لقد استغرق هذا العمل من الشاعر عشر سنوات ، وكان في وقت ظهوره عملاً جديداً ، لا نعرف له مثيلاً فيما سبقه من الأعمال .

تبلغ أبيات هذه المنظومة نحو اثني عشر ألف بيت ، وربما اختلف عدد الأبيات من نسخة إلى أخرى ، لكنّ الطبعة المحقّقة التي نعتمد عليها في هذه

الدراسة هي تلك التي اهتم باصدارها الباحث الإيراني مدرس رضوي ، وبذل في تحقيقها كثيراً من الجهد، وتضم اثني عشر ألف بيت. وقد قسم الشاعر المنظومة إلى عشرة أبواب أساسية على النحو التالي :

الباب الأول : في التوحيد والتمجيد .

الباب الثاني : في ذكر كلام الباري عزّ وعلا .

الباب الثالث : في نعت النبي عليه السلام وفضائل أصحابه ، رضي الله عنهم .

الباب الرابع : في صفة العقل .

الباب الخامس : في فضيلة العلم ومعنى العشق وحالاته .

الباب السادس : في ذكر النفس الكلي ومراتبه وكمال العقل .

الباب السابع : في صفة الأفلاك والبروج ودرجات القلب والعشق والأنس .

الباب الثامن : في مدح السلطان بهرا مشاه وأمرائه وأعيان دولته .

الباب التاسع : في الحكمة والأمثال والمثالب .

الباب العاشر : في صفة تصنيف الكتاب .

يذكر الشاعر في خاتمة المنظومة أنّه بدأها عام ٥٢٥هـ وانتهى منها عام ٥٣٤هـ، فهي عمل قد استغرق أعواماً طويلة[١]. كما ذكر أنّ عدد أبيات المنظومة بلغ عشرة آلاف بيت[٢].

وقد وصف الشاعر عمله بألفاظ تنم عن الاعتداد بما استطاع إنجازه . يقول :

---

(١) البيتان السادس عشر والسابع عشر ، ص ٧٤٧ .

(٢) البيت السادس عشر ، ص ٧٤٦ .

« إنّ هذا الكتاب الذي نظمتُه في النصيحة جميل يأسر القلب كطلعة الحور .

فهل رأيتَ قط مصنفاً مثل هذا ، يا من رأيت الكثير من المصنفات؟فكلُّ ما عرفتُه من أنواع العلوم جعلته معلوماً لكافة الخلق ! » .

والبيت الأخير من هذه الأبيات يصف المنظومة وصفاً حقيقياً . إنّ هذا الرجل الذي عاش في غزنه ، ثم ارتحل كثيراً في أنحاء خراسان ، وحجّ البيت الحرام ، وعاشر الكثير من الناس ، ثم ركن إلى العزلة في السنوات الأخيرة من حياته ، استطاع أن يحيط بقدر كبير من معارف زمانه ، ثم جعل من منظومته هذة مجالاً للتعبير عن مختلف جوانب تلك المعارف . إنّ منظومة حديقة الحقيقة موسوعة فكرية صيغت بأسلوب شعري ، وعبر فيها الشاعر عن كل ما وعاه من الفلسفات والعقائد الكلاميّة ، وكذلك عن كثير من العلوم التجريبية . وإلى جانب ذلك كلّه اهتم بسياسات الحكم ، وعبّر عن مكنون قلبه ونفثات روحه ، فجاء عمله سجلا رائعاً لثقافة عصره وموسوعة شعرية فريدة في بابها . وكانت القصص فيها تساق في مختلف الفصول لكي يستنبط منها الشاعر حكمه ونظراته الأخلاقية .

يصعب علينا أن نقول إنّ هذه المنظومة تتضمن تبويباً محكماً ، فربما كانت خالية من التقسيم المنطقي إلى حد بعيد ، وإنما هي موضوعات متعدّدة ترتبط بالباب ، ينظم فيها الشاعر ، فيلخّص بعض المعارف ، ويدلي برأيه فيها ، أو يعبّر تعبيراً ذاتياً عن بعض أفكاره وآرائه .

لو أردنا أن نطوف بموضوعات الباب الأول «في توحيد الباري تعالى » نجده يتناول موضوعات كثيرة قد لا تكون ذات صلة بقضيّة التوحيد ، في مختلف جوانبها . ففي هذا الباب مثلاً فصول عن التمثيل في الرؤيا وتعبيره ، فهناك فصل عن رؤيا الأثواب والأواني ، ورؤيا الصنّاعين [٢] ، ورؤيا البهائم ، ورؤيا

---

(١) الأبيات ٢ ، ٣ ، ٥ . ص ٧٤٥ .

(٢) أصحاب الصناعات . يقول مثلا إن رؤية الطباخ معناها نعمة وافرة ، ورؤية القصاب تنذر بالخراب .

سباع ، ورؤيا النيرين والكواكب ، وما تعنيه هذه الرؤى ! وهناك فصل في تأديب صبيان المكتب ! .

مثل هذه الموضوعات تُذكر في باب واحد مع فصول تتعلق بذات الله وصفاته ، مثل « فصل في أنّ الاستواء معقول والكيف مجهول » ، ومع فصول تتعلق بما يجب على العباد نحو الله من مجاهدة وزهد . إنّه شاعر يصول ويجول في موضوعات متعددة ربما لا نجد لها ما يجمعها سوى أنّ الله واحد وهو خالق كل شيء ، وله على عباده حقّ العبادة ، كما أنّه هو رازقهم وهاديهم . إنّ الموضوعات المدرجة في باب التوحيد منوعة ، وليست تنمّ عن تنسيق هادف ، أو خطة تتسم بشيء من المنطق وضعها الشاعر والتزم بها . ومع ذلك نقول إنّ الشعر جميل ، والقدرة على التعبير بارعة مؤثرة .

في هذا الباب أيضاً فصول عن موضوعات في التصوف مثل الحفظ والمراقبة والمجاهدة والاتحاد والشوق وغير ذلك ، كما أنّ به فصولاً في العبادة مثل شرائط الصلوات الخمس . وهناك فصول متعدّدة في التهذيب والوعظ . فكهذا نرى كيف جمع الشاعر تلك المجموعة المختلطة من الموضوعات في باب التوحيد .

البابان الثاني والثالث أكثر ترابطاً في موضوعاتهما من الباب الأول . فالباب الثاني عن القرآن يتناول معنى كلام الله ، وجلال القرآن وسرّه وإعجازه ، وهداية القرآن ، وعزة القرآن ، وحجة القرآن ، وتلاوة القرآن ، وسماع القرآن ، والوجد والحال . هذه كلّها موضوعات ترتبط بالدراسات القرآنية، تناولها الشاعر بأسلوبه، مستعيناً بما وعاه من دراسات حولها .

أما الباب الثالث: فيتناول فيه جوانب من سيرة الرسول وصفاته، وسيرة خلفائه الراشدين ، ويستطرد من ذلك إلى سيرة الحسن والحسين ثم يمدح الإمامين أبي حنيفة والشافعي ويذمّ أهل التعصب ، ويتطرق إلى موضوعات تهذيبية حول الزهد والحكمة والمجاهدة والاجتهاد وطلب التقوى ، ويقدّم تمثيلات لأصحاب الغفلة والجهال ، ونظر السوء ، ثم يتناول العلماء ، مبيّنا ما يعيب علمهم ، ويمجد العالم وطالب العلم .

الباب الرابع : ويتعلق « بصفة العقل وأحواله وأفعاله»، ينظر الشاعر فيه إلى العقل نظرة فيلسوف لا نظرة صوفي، فالعقل سلطان الخلق وحجة الحقّ . وفي هذا الباب فصول عن كمال العقل وعزته وجماله، كما يتناول موضوعات مثل القوى الحاسة والحافظة، والجمع بين العقل والشرع .

الباب الخامس: في فضيلة العلم ، ولهذا الباب مقدمة نثرية قصيرة يقول فيها : « في العلم ودرجة العلم والمتعلم والسائل والمسؤول . قال الله تعالى : « والذين أوتوا العلم درجات » وقال أيضاً : « هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون » . قال النبي عليه السلام : العلماء ورثة الأنبياء . وقال أيضاً : « اطلبوا العلم ولو بالصين » ، وقال صلى الله عليه وسلم : نوم العلماء خير من عبادة الجهلاء . وقال أيضاً : العلم علمان : علم الأبدان وعلم الأديان .

ويتضمن هذا الباب إلى جانب العلم موضوعات عن التصوف ، فهناك مثلاً فصل « في ذكر العشق وفضيلته ، وصفة العشق والعاشق والمعشوق » تتلوه فصول عن العشق (١)

ينتقل بعد ذلك إلى بيان معنى القلب والروح ودرجاتهما . ويختم الشاعر هذا الباب بوصف الليل .

الباب السادس : في النفس ، ويتضمن هذا الباب موضوعات كثيرة تتعلق في غالب الأمر بالرذائل التي يربطها الصوفية بالنفس الأمارة بالسوء . إنّه باب يجمع بين بعض الآراء الفلسفية عن النفس وطبيعتها ، أكثرها مُستقي من الأفلاطونية الحديثة ، وبين مادة عن مثالب النفس وجوانب ضعفها ، وما تقود الإنسان إليه من خطايا . هذا الباب يتضمن قدراً كبيراً من الشعر التعليمي الهادف إلى تهذيب الأخلاق ، ونشر الفضيلة ومحاربة الرذيلة .

الباب السابع : وهو امتداد للباب السادس ، فالشاعر يمضي في موضوعاته الأخلاقية التهذيبية شوطاً بعيداً ، ولا يصل إلى موضوع هذا الباب وهو « صفة

---

(١) حديقة الحقيقة ، ص ٣٢٥ – ٣٣٦ .

الأفلاك والبروج ودرجات القلب والعشق والأنس » ، إلا بعد أن يكون قد نظم في هذه الموضوعات أكثر من ثلاثمائة وخمسين بيتاً . ويختلط بحديثه عن العشق والتصوف كثير من الحديث عن الأخلاق العملية ومختلف جوانب سلوك الإنساني .

الباب الثامن : ويبدأه الشاعر يمدح السلطان بهرامشاه بن مسعود الغزنوي. ومن العجيب أن يطيل الشاعر في مدح هذا الملك إطالة تجعل هذا المدح يستغرق صفحات طويلة من كتابه . ولقد ذكر كُتاب التراجم أنّ الشاعر هجر المدح وتفرّغ لنظم هذا المثنوي بعد أن زهد في الدنيا ، وسلك طريق الصوفية . الواقع أننّا حين نقرأ هذا المديح نشعر أنّ الشاعر قد اتخذ منه سبيلاً للحديث عن العدالة وحسن سياسة الرعية . نراه يخرج من المدح — الذي لا يخلو من أبيات كثيرة في نصح الملك — إلى تنبيه الملك بلغة قوية لما دعاه إليه من عدل في الحكم وإحسان إلى الناس . فهناك فصل « في تنبيه الملك ، وكلمة الحق بغير المداهنة » ، وتتلو ذلك فصول متعدّدة في سياسة الملك والرعية تُعدّ بحقّ مادة قيمة لدارس الفكر السياسي في الإسلام . فهذه الفصول تتحدث بشجاعة عن المجتمع وما ينبغي أن تكون عليه سياسة الحكم ، وما يجب أن يتحلى به الحاكم من عدل وحلم وإحسان ويقظة . وقد أورد الشاعر حكايات كثيرة عن الحكام العادلين من ملوك وخلفاء .

واختتم الباب بمجموعة من المدائح لكبراء العصر . والقارىء لهذا الباب يحس بأنّ الشاعر قد اتخذ من المدح أسلوباً للحديث عن آرائه السياسية التي ربما كان يُساء فهمها لو لم يتوسّل الشاعر إلى إذاعتها مُغلّفة بغلالة من المديح ، تشفع لها عند حكام ذلك الزمان ، الذين لم يكونوا يطيقون كلمة الحق ، ولا تتسع صدورهم للنقد والتوجيه .

الباب التاسع : « في الحكمة والأمثال ومثالب الشعراء المدّعين ومذمة الأطباء الجهلاء والمنجمين » ، وفي هذا الباب فصول عن مثالب أهل ذلك العصر . وهو هنا يخص بالذم الأطباء الجهلاء والمنجمين الأدعياء ، كما يذم نماذج

مختلفة من الناس ، منهم القريب ومنهم البعيد ، فهناك ذمّ للعمّ والخال وغيرهما من الأقارب وذمّ للنفاق وغيره من الرذائل الخلقية . وهناك — ويا للعجب — تفصيل لأنواع العلل والأمراض وبيان أسبابها [1] . فالشاعر لا يريد أن يحرم القارىء من الإلمام بأي شيء عرفه أو تعلّمه .

أما الباب العاشر : فهو خاتمة للكتاب يتحدث فيها عن سبب نظمه ، ويتحدث فيه عن جوانب من حياته وتجربته في تلك المرحلة التي كان فيها قد أوشك على الموت . ولا يخلو هذا الباب من تيه واعتداد بنظم هذا العمل ، كما لا يخلو من فقرات في مدح بعض رجالات العصر .

وخلاصة القول أنّنا في هذه المنظومة نلقى شاعراً عبقريّاً ، تجلت عبقريته في تطوير فنّ الغزل ، وكذلك في تطوير فنّ المثنوي بحيث جعله ميداناً رحباً للفلسفة والفكر والتأمل ، ولتلقّي معاني التصوف . ويصعب علينا أن نصف حديقة الحقيقة بأنها ملحمة صوفية بكل ما لهذه الكلمات من معنى . إنها موسوعة نظمها شاعر اعتنق مذهب التصوف بعد حياة دنيوية حافلة . ولقد كان واسع التحصيل لمعارف عصره ، فجعل من منظومته موسوعة لتلك المعارف ، ومما أغراه بذلك الاتجاه أنّ الثقافة الإسلامية حتى زمان الشاعر بقيت عربيّة اللغة . لقد كانت هناك آلاف الكتب باللغة العربية في مختلف العلوم والمعارف ، في حين أنّ الفارسية كانت لا تزال مفتقرة إلى المؤلفات في مختلف جوانب الثقافة الإسلامية . من هنا نهض الشاعر لسدّ هذا النقص ، وقدم لقراء الفارسية موسوعة شعرية ، ضمّت ما وعاه من العلوم والمعارف . ولقد بدا التفكك واضحاً بين موضوعات الأبواب ، كما بدا التفكك أيضاً داخل نطاق الأبواب ذاتها . لكننا إذا قرأنا هذه المنظومة قراءة صابرة متأنية فاننا سنجد فيها شاعراً يشغله الإنسان في حياته المادية والروحية ، في تعاليه وانحطاطه ، في صلته بخالقه ، وفي علاقاته مع غيره من الناس ، وكذلك فيما ينبغي أن يتحقّق له من جوّ ملائم للعيش في هذه الحياة الدنيا . كل هذه المسائل قد

---

(١) المصدر السابق ، ص ٩٦٣ .

تناولها الشاعر بروح متصوفة، تستخفّ بالدنيا وتهوّن من أمرها، لكنها ليست غافلة عن مختلف المشكلات التي تواجه الإنسان فيها . إنهّا من هذه الناحية غنيّة بمختلف المواقف والتجارب ، حافلة بروائع المعاني وعميق النظرات .

وأسلوب الشاعر فيها مختلف باختلاف الموضوعات ، فقد يكون تقريرياً بسيطاً ، فهو حين يعدّد أنواع الأحلام ومدلولاتها ، أو حين يذكر الأمراض وأسبابها ، أو الكواكب ، لا يتعدّى جانب الإخبار، وأسلوبه يشبه أساليب المتون العربية المنظومة في العلوم المختلفة . لكنّه حين يتحدث عن المحبة أو الشوق أو الزهد أو العدل نجد شاعراً يحسن التعبير عن موضوعه ، ويحدث تأثيراً عميقاً ينبثق من الأسلوب والتصوير .

وشاعرنا قصاص بارع . لقد استخدم القصص في تصوير معانيه ؛ فكان يقصّ القصّة ، ثم يستنبط منها الحكمة التي انطوت عليها . وقد استعار منه مولانا جلال الدين الرومي بعض قصصه ، وإنْ أعاد تصويرها بطريقته الخاصة .

إنّ سنائي بعمله هذا وضع الأساس لتطورات جديدة في الشعر الفارسي . لقد وضع أساس الملحمة الصوفية ، وكذلك وضع أساس الملحمة التعليمية سواء منها ما كان مصطبغاً بطابع صوفي أو ما كان مصطبغاً بطابع عملي ، هذا برغم أننا لا نستطيع أن نصف منظومته بأنّها عمل ملحمي . لقد تأثر به نظامي الكنجوي فنظم « مخزن الأسرار » ، لكنّ مخزن الأسرار هذا — برغم حرص كثير من الباحثين على مقارنته بحديقة الحديقة — عمل مختلف عن الحديقة كل الاختلاف . لقد تناول نظامي في مخزنه جانباً واحداً من جوانب الحديقة ، هو اهتمامها بالسلوك الإنساني ، وترك غيره من الجوانب . كما أن العطار قد طور هذا الاتجاه الصوفي الذي تجلى في بعض جوانب الحديقة فأبدع عدداً من المثنويات الصوفية توّجها عمله الرائع « منطق الطير » ، وهو المنظومة التي صور فيها الشاعر رحلة الأرواح إلى خالقها . فسنائي قدم عملاً جديداً ، لكنّه لم يحكم تنظيم هذا العمل ، ومع ذلك لقي عمله من القبول ما جعله يحدث تأثيره القوي في شعراء عظام كنظامي

والعطار والرومي ، وخطا كل من هؤلاء خطوة جديدة نحو إضفاء الكمال على هذا النوع الأدبي الجديد .

بقي علينا الآن أن نسوق مثالاً للقصة التمثيلية في حديقة الحقيقة .

« التمثيل في شأن من كان في هذه أعمى فهو في الآخرة أعمى » .

« جماعة العميان وأحوال الفيل »

« كانت هناك مدينة كبيرة في جانب الغور ، وكان كل أهل هذه المدينة عمياناً !

ومرّ بذلك المكان أحد الملوك ، قاد جيشه إلى هناك وضرب في الصحراء خيامه.
وكان لهذا الملك فيل عظيم مهيب ، اقتناه للتظاهر بالجاه والجلال والصولة .
وبدافع من أثر ذلك التهويل ثار في نفوس الناس أمل بشهود الفيل .
فقصد إلى الفيل جماعة من هؤلاء العميان ، قدموا من جانب أهل الغور .
لقد تقدم كل منهم مسرعاً عجلان لعله يعرف شكل الفيل وهيأته .
فاقتربوا منه وتحسسوه بالأيدي ، ذلك لأن عيونهم كانت خاوية من البصر .
فاطلع كل منهم على جزء من الفيل ، بلمس أحد أعضائه .

وكل منهم كوّن صورة مستحيلة ، وربط بالخيال قلبه وروحه .

وحينما عاد هؤلاء إلى المدينة تجمّع حولهم الآخرون ،

وتعلق بهم أمل الجميع . لقد تعلقوا بمثل هؤلاء الضالين الذين فسدت عقيدتهم !

وسألوهم عن صورة الفيل وشكله ، ثم استمعوا جميعاً إلى ما قالوه .

فذلك الذي كانت يده وصلت إلى إذن الفيل ، سأله شخص عن حال الفيل .

فقال : إنّ شكله رهيب عظيم ، عريض قويّ منبسط كالبساط !

وأما من وصلت يده إلى الخرطوم ، فقال : لقد أصبح الفيل معلوماً لي :
إنّه كالميزاب ، أجوف من الوسط ، قويّ ، وهو أصل الدمار !

وأما من وقع لمسه للفيل على قوائمه الغيلظة الخشنة .
فقال : « إنّ شكله هكذا مضبوط ، فهو مستقيم مثل عمود مخروط » .
فكلٌّ منهم رأى جزءاً من الأجزاء ، فوقع لهم جميعاً خطأ الظنّ .
ولم يتحقق لقلب أحد قطّ علمٌ بالفيل كلّه ، فالعلم لا يكون قطّ رفيقاً للأعمى .
لقد تخيّلوا جميعاً خيالاً محالاً ، وكلٌّ منهم كان مثل غـَطـْفرة وهو حبيس الجوال .

إنّ الخلق لا علم لهم (بماهية ذات) الخالق ، فليس للعقلاء سبيل إلى الخوض في هذا [1] » .

فريد الدين العطار ، وملحمته منطق الطير

فريد الدين العطار (أبو حامد محمد بن أبي بكر إبراهيم بن إسحق ، ويقال : إبراهيم بن مصطفى بن شعبان) شاعر من كبار شعراء الفرس أحرز شهرة واسعة في القرن السادس الهجري وأوائل القرن السابع . هناك تناقض كثير في تعيين تاريخ مولده ووفاته . فمن التواريخ التي تُذكر لمولده عام ٥٣٧هـ ، وكذلك عام ٥١٣هـ ، ٥١٢هـ [2] . والتفاوت واضح بين التاريخ الأول والتاريخين الآخرين . وقد رجّح الباحثون الإيرانيون المحدثون بعض التواريخ ، فسعيد نفيسي رجّح عام ٥٣٧هـ ، في حين أنّ فروزا نفر رجّح عام ٥٤٠هـ [3] .

ويحيط الغموض أيضاً بتاريخ وفاته ، فيُقال إنه عاش إلى سنّ متأخرة ، وأنّه مات مقتولاً . وتُذكر سنواتٌ مختلفة لوفاة العطّار ، منها ٦٢٧ ، ٦٣٢ ، ٦١٦ هـ. أمـــا المسؤول عـــن القتل فهـــو في أكثر الروايات « أحد المغول الكفار » الذين بدأت غاراتهم على مدن العالم الإسلامي عـــام ٦١٦هـ . وتحيط

---

(١) حديقة الحقيقة ، ص ٦٩ .
(٢) انظر : ذبيح الله صفا : تاريخ أدبيات درإيران ، جـ ٢ ٨٥٨ .
(٣) محمد جواد مشكور : مقدمة منطق الطير . طهران ، ١٣٤٧ هـ.ش .

الأساطير بهذا القتل ، فتروي أنّه بعد أن قُتل حمل رأسه بين يديه ، وجرى نصف فرسخ إلى حيث موقع ضريحه . وهناك مثنوي بعنوان « بيسر نامه [1] » يصوِّر هذه الأسطورة .

وليس هنا مجال تحقيق هذه التواريخ ، وحسبنا أن نقول إنّ الشاعر مارس نشاطه الأدبي خلال النصف الثاني من القرن السادس وأوائل القرن السابع الهجريّيْن . والواقع أنّ قراءة شعر العطار لا تشعرنا بالحاجة إلى التمييز بين تاريخ وآخر من هذه التواريخ التي ذكرناها ، فشعره لم يرتبط بأحداث زمانه ارتباطاً مباشراً ، ولا هو ارتبط برجالات العصر ، وأهم من ذلك أنّنا نعلم ترتيبه الزمني في تاريخ الفكر والشعر الصوفي ، فهو قد جاء بعد سنائي وتتلمذ على فنّه، كما أنه سبق جلال الدين الرومي ، وأثّر فيه تأثيراً عميقاً . وربما كانت هاتان الحقيقتان تحملان من الدلالات ما لا يحمله أيّ تاريخ زمني تقدم أو تأخر في الحدود التي ذكرناها .

كان العطار يعمل منذ شبابه بالعطارة ، وهي مهنة تشبه الصيدلة في زماننا هذا . وقد ورث عن أبيه دكانا للعطارة في إحدى ضواحي نيسابور ، لكنّه سلك سبيل التصوف ، وعبّر عن خلجات قلبه وأشواق روحه في آلاف من الأبيات ، منها ما هو في فنّ الغزل أو الرباعي ، ومنها مثنوياته الصوفيّة التي تحقّقت نسبتها إليه ، وأشهرها ملحمته الخالدة « منطق الطير » ، وهي الموضوع الذي نخصّه بالحديث هنا ، ونرى فيه أسمى تعبير عن عبقرية العطار .

لقد استطاع العطار أن يجمع بين مهنته وبين حياة الشاعر الصوفي ، فلم يُعرف له مصدر رزق سوى مهنة العطارة ، إذ هو من الشعراء الذين لم يتكسّبوا قط بالشعر ، ولم يمدح أيّ أمير أو يذكر أي كبير من كبراء زمانه . ويخبرنا العطار أنّه نظم بعض مثنوياته وهو يعمل في صيدليته ، بل وهو في زحمة من هذا العمل إذ تردد عليه في بعض الأيام عدد كبير من الناس كان يفحص نبضهم

(١) كتاب مقطوع الرأس .

ويصف لهم الدواء. العطار إذنْ شاعر فنّان عاش للفكر والروح[1] ، واختلف سبيله منذ البداية عن سبيل سنائي الذي بدأ حياته شاعراً مادحاً ، ولم يتخلّص من المدح تخلّصاً كاملاً حتى في آخر أعماله وأهمها وهو « حديقة الحقيقة » .

وتُنسب إلى العطار منظومات كثيرة ، فقد ذكر كُتّابُ التذاكر (سير الشعراء) أنّه نظم أعمالاً يبلغ عددها مائة وأربعة عشر ، أي بعدد سور القرآن ، لكنّ التحقيق العلمي الحديث لا يقبل من هذا العدد الكبير سوى القليل . يذكر سعيد نفيس انّ ما تصحّ نسبته إليه لا يتجاوز اثنتي عشرة منظومة فُقدت ثلاث منها . وليس يعني هذا أنّ العطار كان شاعراً مقلاً ، فهذه المنظومات التي بقيت مما تصح نسبته إليه تبلغ نحو خمسة وأربعين ألف بيت . واللغة الجامعة لهذه الأعمال ، كما أن النغمة الغالبة عليها هي التصوف[2] .

لقد كان العطار واسع العلم بالتصوف والصوفية . ولقد جمع في كتابه « تذكرت الأولياء » سيرَ من سبقه من أعلام التصوف ، وكثيراً من أقوالهم . ويكشف هذا الكتاب عن معرفة واسعة بالتصوف وأعلامه ، ومن هنا جاءت مثنوياته الصوفية أعمالا مهمة في تاريخ الأدب الصوفي والفكر الصوفي على السواء .

وبالإضافة إلى تصوفه كان العطار شاعراً بكل معنى الكلمة ، يعتدّ بالشعر ويفخر ، ويعدّه موهبة من أسمى ماوُهبه الإنسان من ملكات . ولقد كان ذا أثر بالغ في تطوير فني الغزل والرباعي ، كما أنّه بمثنوياته الصوفية خطا بهذا اللون من الملاحم الأدبية الفكرية خطوات واسعة ، أثّرت أعمق الأثر في أدب

---

(١) يقول :

بعمر خويش مدح كس نگفتم   دري اذ بهر دنيا مي نسفتم

ومعناه : لم أنظم الشعر في مدح رجل طوال عمري ، ولا أنا نظمت الدرقط من أجل الدنيا.

(٢) نشر الباحث العراقي أحمد ناجي القيسي عملا قيماً عن العطار في مجلدين بعنوان « عطار نامه » عام ١٩٦٨ (جامعة بغداد ومطبعة المثنى) . وهذا البحث هو رسالته التي تقدم بها لنيل درجة الدكتوراه من قسم اللغات الشرقية بجامعة القاهرة . والبحث يكشف عن اطلاع واسع على مؤلفات العطار ، ومعرفة بطبعاتها ومخطوطاتها المنتشرة في مختلف المكتبات .

الفرس وغيره من الآداب الإسلامية ، وتجاوزت نطاق الآداب الإسلامية إلى الآداب العالمية .

وسنبدأ دراستنا لأعماله بعرض موجز لأهم مثنوياته الصوفية ، نتبعها بدراسة أكثر تفصيلاً لمنطق الطير .

١ — إلهي نامه : هذه منظومة قصصية صوفية الطابع والفكر ، تتناول فكرة الزهد في كل ما هو مادي يعوق الروح عن الانطلاق في السبيل الحق ، سبيل التمسك بالقيم الروحية والسعي للتحقق بكل ما يبقى ، بعد التخلّي عن كل ما هو فان من مغريات الحياة . تدور القصة حول ملك يسأل أبناءه الستة عما يتمنّاه كل واحد منهم ، فيطلب أحدهم الزواج من ابنة ملك الجان . أما الثاني فيتمنّى العلم بفنون السحر . ويتمنى الثالث الحصول على كأس جمشيد [1] ، والرابع يتمنّى أن يظفر بماء الحياة ، والخامس يتمنّى خاتم سليمان ، أما السادس فأمله أن يحصل على حجر الفلاسفة ، ذلك الذي يحوّل المعادن الخسيسة إلى ذهب . يقوم الملك في القصة بدور المرشد الذي يسعى إلى تحويلهم عن مآربهم المادية إلى التماس أهداف روحية ، مبيّناً لهم أنّ ما تمنّوه لا يعدو أن يكون آمالاً دنيوية قليلة الجدوى ، وأنّ الخلود والبقاء للقيم الروحية وحدها ، تلك التي تقوم على سلوك السبيل إلى الله . ربما كانت هذه النصيحة تطويراً لأسلوب سنائي في نصح الملوك ، فقد اختار سنائي أسلوباً تعليمياً مباشراً في توجيه النصح إليهم ، في حين أنّ العطار اتخذ أسلوب التصوف ، وجعل النصيحة في « إلهي نامه » تجري على لسان ملك صالح يسائل أبناه ، وينصحهم ويرشدهم إلى السبيل القويم .

إنّ الجانب القصصي في هذه المنظومة يقوم على أساس إطار عام هي قصة الملك وأبنائه تدخل ضمنه قصص جانبية ، لكنّ الفنّ القصصي في « إلهي نامه » يهدف بصورة واضحة لخدمة الفكر الصوفي . وتمتاز المنظومة بكثير من الحوار الذي أجراه الشاعر بين الأب وبنيه ، كما أنّها طويلة تتجاوز سبعة آلاف بيت .

---

(١) جمشيد ملك فارسي أسطوري حقق أعمالا عجيبة .

٢ ـ **مصيبت نامه** : هذا أيضاً مثنوي طويل يزيد على سبعة آلاف وخمسمائة بيت ، ويصوّر رحلة روحية يقوم بها أحد المريدين مستيعناً بشيخه المرشد . إنها رحلة روحية مترامية الأبعاد يمرّ فيها المريد بالأرض والسماوات والأفلاك ، ويلقى بشراً وملائكة ، ويتحدّث إلى أحياء وأموات ، وهدفه من وراء ذلك أن يرتفع إلى مقام الروح . في الرحلة مرور بكثير من منازل الطريق ، ولقاء للملائكة والأنبياء ، وحوار مع مختلف الموجودات الحيّة ، وعناصر الطبيعة ، وطوافٌ بعدد من الأفلاك السماوية . وفي النهاية يشفع النبيّ محمد صلوات الله عليه للمريد فيعود إلى شيخه وقد اهتدى بعد طول التطواف ، فينصحه شيخه بلزوم الفقر ، حتى يخلص من الارتباط بالمادة ، ويرقى إلى مقام الروح .

إنّ نفس السالك تمرّ بأربعين منزلاً من منازل الطريق ، وتلقى أشخاصاً أو معاني مُشخّصة ، كما تمر بأماكن أو كائنات ذات طبيعة غيبيّة . ومن الأشخاص الذين يراهم السالك ، وكذلك من الأشياء التي يمرّ بها : جبريل وميكائيل والعرش والكرسي واللوح المحفوظ والجنّة والنار والشمس والقمر والعناصر الأربعة والجبال والبحار والجماد والنبات وعالم الحيوان والشيطان والأرواح والإنسان وآدم ونوح وإبراهيم وموسى وداود وعيسى ومحمد. كلّ هذه الرحلة الطويلة انتهت به إلى الوصول إلى مقام الروح . أما رحلة الروح إلى الله فقد احتفظ بها العطار لملحمته «منطق الطير». وتربط الأبحاث الحديثة التي قام بها كثير من دارسي شعر العطار بين هذه الرحلة وبين معراج الرسول ، ومعراج أبي يزيد البسطامي [(١)] الذي وصفه العطار ذاته في كتابه « تذكرت الأولياء » .

٣ ـ **أسرار نامه** : هذا المثنوي يختلف عن سابقيه في التصميم العام ، وإنْ لم يختلف في الهدف . إنّه مثنوي صوفي شبيه بحديقة الحقيقة لسنائي ، وإنْ كان أصغر منه حجماً . ومما يُلحظ عليه أنّ الشاعر لم يتبع في ترتيبه منهاجاً محدّداً ، بل استرسل في النظم حول موضوعات صوفية مختلفة ، لا تخضع لترتيب

---

(١) انظر خلاصة لمعراج البسطامي في : أحمد ناجي القيسي ؛ عطارنامه ، جـ٢ ص ٥٣٥ ، ٥٣٦ .

منهجيّ محدَّد . هذه الخاصّة جعلت كثيراً من الباحثين الذين تناولوا بالدرس هذه المنظومة ينظرون إليها على أنّها عمل رائد يبشّر بمثنوي جلال الدين الرومي . ومن العجيب أنّ الصفة التي يرونها جامعة للكتابين هي الابتعاد عن التنظيم المنهجي ، مع اشتراك الكتابين في رواية بعض الحكايات . وربما كان من الظلم أن نصف مثنوي جلال الدين بالسير على غير خطة منهجية ، فالباحث وراء ظاهر هذه المنظومة يستطيع اكتشاف خطة اتبعها الشاعر ، وإلا ما استطاع أن ينظم هذا العمل الضخم من غير أن يقع في كثير من التكرار والتناقض . ومع ذلك فظاهر « أسرار نامه » للعطار شبيه بظاهر المثنوي وإنْ كان عمل العطّار أبسط بكثير وأقلّ حجماً من مثنوي جلال الدين ، فأسرار نامه لا يتجاوز ثلاثة آلاف وثلاثمائة بيت ، في حين أنّ مثنوي جلال الدين يتجاوز ستة وعشرين ألف بيت .

٤ ـ **أعمال أخرى :** للعطار بعد ذلك ديوان من القصائد والغزليّات ، تطور فيه فنّ الغزل بصورة جعلته يحمل شُعلاً ملتهبة من الحماس الروحي ، ولهذا يمكن القول بأنّ العطار خطا خطوات واسعة في تطوير فنّ الغزل الفارسي ، ومهدّ لظهور غزليات جلال الدين في ديوانه شمس تبريز ، كما تجلّى فضله واضحاً على أساتذة الغزل الرمزي ، وأهمهم سعدي وحافظ .

وللعطار أيضاً عمل بعنوان « مختار نامه » وهو ديوان من الرباعيات نظمه حول خمسين موضوعاً ، وقد رتبه العطار بنفسه على هذه الصورة بعد أن اختار ما راقه من رباعياته . والجديد في رباعيات العطار أنّها ـ في كل باب ـ مترابطة في معالجة الموضوع ، وهذا ابتكار للعطار لم يُسبق إليه ، وربما لا نرى مثيلاً له عند غيره من الشعراء . فالرباعيات عند الخيام مستقلٌ بعضها عن البعض الآخر ، وإنْ كان المترجم الانجليزي الشهير فيتزجيرالد قد حاول الربط فيما بينها ، ونسّقها بطريقة خاصة في ترجمته الإنجليزية المعروفة . ورباعيات الرومي كذلك منفصل بعضُها عن البعض الآخر .

ولقد طرق العطار أيضاً ميدان الشعر القصصي التقليدي ، فاقترب في أحد مثنوياته من شعراء مثل فخر الدين الجرجاني ، ونظامي الگنجوي .

هذا المثنوي يُدعى « خسرو نامه » ، ويدور حول قصة حبّ ومغامرة قامت بها سيدة نبيلة تُدعى گُل (وردة) ، واجهت كثيراً من الأخطار ، واستطاعت صيانة عفتها ، برغم كل ما واجهتْه ، وأخيراً ظفرتْ هي وحبيبها الأمير خسرو باللقاء ، ونعما بالزواج حتى مات الحبيب ، فهلكت الحبيبة حزناً عليه . إنّ العطار في هذه المنظومة قصّاص بارع ، طويل النَفَس ، قادر على اختراع المواقف ، وتصوير العواطف ، وقد أطال في قصته هذه حتى بلغت أكثر من ثمانية آلاف وثلاثمائة بيت ، حفلت بالمغامرات والتعقيدات القصصية التي كانت تواجه بطلة القصة ، فكانت تخرج من ورطة لتقع في أخرى ، حتى انتهت القصّة إلى زواجها ممن تحبّ ، وهلاكها حزناً عليه حين مات . وهذه القصة حافلة بعناصر من الشعر التعليمي ، فليست كلها وقائع قصصية ، بل هناك أيضاً صفحات من الشعر التعليمي الذي يبنيه الشاعر على ما يرويه من أحداث .

منطق الطير :

حينما نجيء إلى منطق الطير للعطار فنحن أمام أهم أعماله الصوفية الرمزية ، بل أمام أهم عمل رمزي يصور عروج الروح إلى خالقها في وحدة قصصية وتماسك رائع . لقد حملت هذه الملحمة الصوفية شهرة العطار شرقاً وغرباً ، وضمنت له الخلود .

استعار الشاعر لملحمته اسمها من القرآن الكريم ، فقد جاء على لسان سليمان في سورة النحل : « يا أيّها الناس عُلّمنا منطق الطير [١] » . كما أوحت له السورة الكريمة أيضاً باتخاذ الهدهد رمزاً للشيخ المرشد ، فهو الطائر الذي دلّ نبيّ الله سليمان على ملكة سبأ ، وخاطب نبيّ الله سليمان بقوله : « أحطتُ بما لم تُحط به وجئتك من سبأ بنبأ يقين [٢] » .

---

(١) قرآن ، ٢٧ : ١٦ .

(٢) قرآن ، ٢٧ : ٢٢ .

وقد أصبح الهدهد في الشعر الصوفي رمزاً لبعد النظر ، وفي مثنوي جلال الدين مواقف مختلفة تصور ذلك ، يخاطب الهدهد سليمان — في المثنوي — بقوله :

« أيّها الملك : إنّي سأذكر فضيلة واحدة (أتحلّى بها) . فضيلة صغيرة، ولكنّ الخير في الإيجاز » .

فقال سليمان : « تكلّم لنرى ما هذه الفضيلة » . فقال الهدهد : عندما أكون في أوج الارتفاع .

أنظر من ذلك الأوج بعين اليقين ، فأرى الماء في قاع الثرى ، أين مكانه ، وما عمقه ، وما لَوْنه ، ومن أين يتفجّر ، أمن التّراب أم من الحجر .

فخذ معك في السفر ذلك العارف يا سليمان ، لاختيار موقع عسكرك » .

فقال سليمان : « ما أحسنك من رفيق ، في الديار التي تخلو من الماء العميق ! » .[1]

ففي هذه الأبيات نرى صورة الهدهد البعيد النظر الذي يرشد سليمان إلى الماء ، وهي امتداد لما تجلّى من بُعْد نظره حين أرشد سليمان إلى ملكة سبأ . وقد استخدم جلال الدين هذه الصورة التي كانت شائعة عن الهدهد هنا ، لكنّه أراد أن يستخلص منها أنّ مثل هذا العارف ما كان بعد نظره ليحميه من القضاء .

مهما يكن الأمر ، لقد أصبح الهدهد في منظومة العطار رمزاً للشيخ المرشد ، الذي يقود المريدين في رحلة روحية إلى الله . وتدور منظومة منطق الطير حول هذه الرحلة أو هذا المعراج ، فتصوّر سلوك الأرواح إلى خالقها وما يقف في طريق هذا السلوك من عقبات ، وما يجب أن يتزوّد به السالك من قوة وعزيمة لعلّه يتغلّب على عقبات الطريق ، ويصل سالماً في نهاية الأمر . إنّها رحلة سلوك ومجاهدات ، تؤدي إلى التحقق بأحوال، والوصول إلى مقامات لا يبلغها إلا أولو العزم ، الذين اتخذوا لمثل هذه الرحلة كل ألوان التسامي والتجرّد من المادة ومغرياتها ، ووطّنوا

(١) مثنوي جلال الدين ، جـ١ (ترجمة محمد كفافي) ، ١٢١٥ — ١٢٢٠ .

النفس على الفناء في الحبّ والتجرد له من كل علاقة أخرى ، مهما كان من الصعب اقتلاعها من النفس . والهدفُ الأسمى الذي يريد المرشد أن يبلغه بمريديه هو الفناء في الذات ، ذلك الفناء الذي يكون السبيل إلى البقاء السرمديّ . وكثيراً ما توصف منظومة « منطق الطير » بأنّها تدور حول فلسفة « وحدة الوجود » والواقع أنّها تدور حول فكرة الفناء ، فناء الذات الإنسانية في ذات الله ، ذلك الفناء الذي يكون سبيله ألوان المجاهدات والحبّ الإلهي . وفكرة الفناء في الإسلام ، أو بعبارة أخرى عند الصوفية المسلمين ، مختلفة عن فكرة النرڤانا عند الهنود ، تلك التي يكون هدفها الأسمى فناء الذات الإنسانية في الذات الإلهية . إنّ فكرة الفناء عند الصوفية الصوفية المسلمين هي سبيل البقاء السرمدي ، كما أنّ فكرة الحبّ والفناء هذه مرتبطة بموضوعات ذوقية كثيرة ، وليست هي فكرة وحدة الوجود التي انتشرت على نطاق واسع بعد محيي الدين بن عربي . وربما كان هذا الصوفي الكبير هو الذي نشر هذه الفلسفة على نطاق واسع حيث نراها في أعمال عبد الكريم الجيلي وبخاصة في كتابه الإنسان الكامل ، وكذلك في كثير من أعمال الشاعر الفارسي الكبير عبد الرحمن الجامي . إنّ فلسفة وحدة الوجود ذات جوانب أوسع بكثير من فكرة الفناء ، وما يرتبط بها من مجاهدات ومقامات ، ومواجيد ذوقية وأحوال ، وسلوك روحي شاقّ ، ينتهي بالروح للعودة إلى خالقها . إنّ منظومة العطّار ملحمة رمزية لعروج الروح تتناول بأسلوبها الرمزي مختلف موضوعات السلوك والمقامات والأحوال ، وتصوّر للسالكين سبيلهم إلى الهدف الأسمى ، والمنزلة العليا .

ولهذه القصة سوابق في الفكر الإسلامي منها « رسالة الطير » لابن سينا ، ومنها ما قد نراه من محاورات بين الطير في « رسائل إخوان الصفاء » . لكنّ أقرب هذه الأصول إلى ملحمة العطار رسالة صغيرة تُعرف برسالة الطير منسوبة إلى الإمام محمد بن محمد الغزالي (المتوفي عام ٥٠٥ هـ) . ربما تنطوي رسالة الغزالي على إطار موجز شبيه بالإطار العام لملحمة العطار .

يقول الغزالي : « أجمعت أصناف الطيور على اختلاف أنواعها وتباين

طباعها ، وزعمت أنّه لا بدّ لها من ملك : واتفقوا أنّه لا يصلح لهذا الشأن إلا العنقاء . وقد وجدوا الخبر عن استيطانها في مواطن الغرب ، وتقرّرها في بعض الجزائر ، فجمعهم داعية الشوق وهمة الطلب فصمموا العزم على النهوض إليها ، والاستظلال بظلّها ، والمثول بفنائها ، والاستسعاد بخدمتها . فتناشدوا وقالوا :

قوموا إلى الدار من ليلى نحييها نعم ونسألها عن بعض أهليها

وإذا الأشواق الكامنة قد برزت من كمين القلوب ، وزعمت بلسان الطلب :

بأي نواحي الأرض أبغي وصالكم وأنتم ملوك مـا لمقصدكم نحو

وإذا بمنادي الغيب ينادي من وراء الحجب « ولا تلقوا بأيديكم إلى التهلكة[1] » لازموا أماكنكم ، ولا تفارقوا مساكنكم ، فإنّكم إنْ فارقتم أوطانكم ، ضاعفتم أشجانكم ، فدونكم والتعرض للبلاء ، والتحلّل بالفناء .

إنّ السلامة من سعدى وجارتهـا أن لا تحلّ على حال بواديها

فلما سمعوا نداء التعذّر من جناب الجبروت ما ازدادوا إلا شوقاً وقلقاً وتحيّراً وأرقاً ، وقالوا من عند آخرهم :

ولو داواك كلّ طبيب إنـس بغير كلام ليلى ما شفاكـا

وزعموا :

إن المحبّ الذي لا شيء يقنعـه أو تستقرّ ومن يهوى بـه الدار

ثم نادى لهم الحنين ، ودبّ فيهم الجنون ، فلم يتلعثموا في الطلب اهتزازا منهم إلى بلوغ الأرب . فقيل لهم : بين أيديكم المهامه الفيح ، والجبال الشاهقة ، والبحار المغرقة ، وأماكن القرّ ، ومساكن الحرّ ، فيوشك أنْ تعجزوا دون بلوغ الأمنيّة ، فتخترمكم المنيّة . فالأحرى بكم مساكنة أوكار الأوطار ،

---

(١) قرآن ، ٢ : ١٩٥ .

قبل أن يستدرجكم الطمع ، وإذاهم لا يـُصْغون إلى هذا القول ، ولا يبالون ، بل رحلوا وهم يقولون :

فريدٌ عن الخلان في كــلّ بلدة   إذا عظم المطلوب قلّ المساعد

فامتطى كلٌّ منهم مطيّة الهمة قد ألجمها بلجام الشوق ، وقوّمها بقوام العشق ، وهو يقول :

انظر إلى ناقتي في ساحة الوادي   شديدة بالسُرى من تحت ميّاد
إذا اشتكت من كلال البين أوعدها   روح القدوم فتحيى عند ميعادي
لها بوجهك نورٌ تستضيء بــه   وفي نوالك من أعقابها حــادي

فرحلوا من محجّة الاختيار ، فاستدرجتهم بجدّ الاضطرار ، فهلك من كان من بلاد الحرّ في بلاد البرد ، ومات من كان من بلاد البرد في بلاد الحرّ ، وتصرفت فيهم الصواعق ، وتحكمت عليهم العواصف حتى خلصت منهم شرذمة قليلة إلى جزيرة الملك ، ونزلوا بفنائه ، واستظلّوا بجنابه ، والتمسوا من يخبر عنهم الملك وهو في أمنع حصن من حمى العزة ، فأخبر بهم ، فتقدّم إلى بعض سكان الحضرة أن يسألهم : ما الذي حملهم على الحضور . فقالوا : حضرنا ليكون مليكنا . فقيل لهم : أتعبتم أنفسكم ! فنحن الملك شئتم أم أبيتم ، جئتم أو ذهبتم ، لا حاجة بنا إليكم .

فلما أحسّوا بالاستغناء والتعذر أيسوا وخجلوا ، وخابت ظنونهم فتعطلوا ، فلما شملتهم الحيرة ، وبهرتهم العزّة ، قالوا : لا سبيل إلى الرجوع ، فقد تخاذلت القوى وأضعفنا الجوى ، فليتنا تـُركنا في هذه الجزيرة لنموت عن آخرنا وأنشأوا يقولون هذه الأبيات :

أسكان رامــة هل من قِــرى   فقد دفع الليل ضيفــاً قنوعا
كفاه من الزاد أن تمهـــــدوا   له نظرا وكلامــا وسيعــاً

هذا وقد شملهم الداء ، وأشرفوا على الفناء ، ولجأوا إلى الدعاء ، فلما عمّهم

اليأس ، وضاقت بهم الأنفاس ، تداركتهم أنفاس الإيناس ، وقيل لهم : هيهات فلا سبيل إلى اليأس ، « إنّه لا ييأس من روح الله إلا القوم الكافرون [١] ».
فإن كان كمال الغني يوجب التعزّز والردّ فجمال الكرم أوجب السماحة والقبول : فبعد أن عرفتم مقداركم في العجز عن معرفة قدرنا فحقيق بنا إيواؤكم ، فهو دار الكرم ، ومنزل النعم ، فإنّه يطلب المساكين الذين رحلوا عن مساكنة الحسبان .
ولولاه لما قال سيّد الكل وسابقهم : « أحيني مسكيناً ». ومن استشعر عدم استحقاقه فحقيق بالملك العنقاء أن يتخذه قريناً : فلما استأنسوا بعد أن استيأسوا ، وانتعشوا بعد أن تعسوا ، ووثقوا بفيض الكرم ، واطمأنوا إلى درور النعم ، سألوا عن رفقائهم ، فقالوا : ما الخبر عن أقوام قُطعت بهم المهامه والأودية ، أمطاول دماؤهم أم لهم دية ؟ فقيل : هيهات هيهات ! « ومن يخرج من بيته مهاجرا إلى الله ورسوله ثم يدركه الموت فقد وقع أجره على الله [٢] » . اجتبتهم أيادي الاجتباء بعد أن أبادتهم سطوة الابتلاء . « ولا تقولوا لمن يُقتل في سبيل الله أمواتٌ بل أحياء [٣] » . قالوا : فالذين غرقوا في لجج البحار ، ولم يصلوا إلى الدار ولا إلى الديّار ، بل التقمتهم لهواتُ التيار ، قيل : هيهات ! « ولا تحسبنّ الذين قُتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياء [٤] » . فالذي جاء بكم وأماتهم أحياهم ، والذي وكل بكم داعية الشوق حتى استقللتم العناء والهلاك في أريحيّة الطلب دعاهم وحملهم ، وأدناهم وقرّبهم ، فهم حجب العزة وأستار القدرة ، « في مقعد صدق عند مليك مقتدر [٥] » . قالوا : فهل لنا إلى مشاهدتهم سبيل ؟ قيل : لا ، فإنّكم في حجاب العزّة ، وأستار البشرية ، وأسر الأجل وقيده . فإذا قضيتم أوطاركم ، وفارقتم أوكاركم ، فعند ذلك تزاورتم وتلاقيتم . قالوا : والذي قعد بهم اللؤم والعجز فلم يخرجوا ؟ قيل : هيهات ! « ولو أرادوا الخروج لأعدّوا له عُدّة ولكن

(١) قرآن ، ١٢ : ٨٧ .
(٢) قرآن ، ٤ : ١٠٠ .
(٣) قرآن ، ٢ : ١٥٤ .
(٤) قرآن ، ٣ : ١٦٩ .
(٥) قرآن ، ٥٤ : ٥٥ .

كره الله انبعاثهم فثبطهم [1] » . ولـــو اردناهم لدعوناهم ، لكن كرهناهم فطردناهم ! أنتم بأنفسكم جئتم أم نحن دعوناكم ؟ أنتم اشتقتم أم نحن شوّقناكم ؟ نحن أقلقناكم فحملناكم وحملناهم في البرّ والبحر . فلما سمعوا ذلك ، واستأنسوا بكمال العناية ، وضمان الكفاية ، كمل اهتزازهم ، وتمّ توثّقهم ، فاطمأنوا وسكنوا ، واستقبلوا حقائق اليقين بدقائق التمكين ، وفارقوا بدوام الطمأنينة إمكان التلوين [2] » .

نرى في هذه الرسالة البسيطة رحلة روحيّة قامت بها النفوس (التي رُمز لها بالطير) إلى خالقها (الذي رُمز له بالعنقاء) فهلك من هلك في الطريق إلى المليك ، ووصل من وصل . وكان الوصول نتيجة سعي شاقّ ومجاهدات مرهقة . وقد ربط الغزالي فكرة عروج الروح ، ورحلتها إلى الحقّ ببعض النصوص القرآنية ، كما رأينا .

هذا الهيكل القصصي البسيط أصبح عند العطار عملاً أدبياً ضخماً بالغ التركيب ، بناه الشاعر بناء جديدا بعبقريّته الخلاقة ، تلك التي ألهمته دقّة التصميم ، وروعة الأداء ، والتفنن في تصوير المسموعات والمرئيات ، والتعبير المحكم عن خلجات النفوس ، والشهوات والأطماع ، وكل ما يشبهها من عقبات الطريق ، تلك العقبات التي تعوق السالك عن الوصول إلى الله . وهناك ، بعد ذلك ، المقامات التي يجب أن يسعى السالك لبلوغها ، والأحوال الروحية التي يجب أنّ يتحلّى بها أثناء رحلته إلى الحقّ ، وقد شبهها الشاعر بأودية رهيبة لا بد من اجتيازها قبل أن تتحقّق للسالك مرتبة القرب .

إن الملحمة منقسمة بين تصوير حال النفوس التي يُرمز لها بالطيور ، وما يواجه كل نفس منها من عقبات ، تعبّر عنها فيفنّد الهدهد (وهو المرشد) ما يعوق هذه النفوس من أهواء ومخاوف . فالبلبل متعلق بالغناء وبصحبة الوردة ،

---

(١) قرآن ، ٩ : ٤٦ .

(٢) الجواهر الغوالي من رسائل الإمام الغزالي ، ص ١٤٧ — ١٥٠ . (طبعة محيي الدين صبري الكردي ، القاهرة ، ١٩٣٤) .

والببغاء فخورة بجمال ريشها تستشعر العجز عن الطيران إلى السيمرغ ، والطاووس يذكر أيام نعيمه في الجنة ، وخطيئته التي أدّت إلى طرده ، ويتمنى العودة إليها ، والبط ألف الماء ولا طاقة له بالعيش على الأرض اليابسة ، والحجل شديد التعلق بموطنه في الجبال ولا طاقة له بفراق الوطن ، والصعوة طائر ضعيف يستصغر شأن ذاته ، فلا قبل له بمثل هذه الرحلة ، والبازي سعيد بمكانه فوق ذراع الملك ، فكيف يتخلّى عن مثل هذا المجد ، ويندفع وراء رحلة مجهولة العواقب . هكذا تذكر الطيور أعذارها للهدهد ، وتتمسك بما ألفت مؤثرة إيّاه على القيام بالمغامرة الروحية التي يدعوها إليها الهدهد ، ولا يخفى أنّ مثل هذه الاعذار التي قدمتها الطيور رموز لأعذار الناس وركونهم إلى مألوف حياتهم .

ويستحثّ الهدهد همم الطير ، ويبين لها خطأ الركون إلى الدعة ، والتمسك بلذّات لا تدوم ، ويقودها في رحلته الرهيبة الشاقة ، فتمضي في طرق مقفرة موحشة لا يبين لها آخر ولا تظهر لها غاية أو نهاية . ويبيّن الهدهد للطير أن أمامها سبعة أودية عليها أن تقطعها قبل أن تصل إلى حضرة مليكها السيمرغ . هذه الأودية هي : وادي الطلب ووادي العشق ووادي المعرفة ووادي الاستغناء ووادي التوحيد ووادي الحيرة ووادي الفقر والفناء . هذه الأودية رموز لمجاهدات صوفية ومقامات وأحوال. فالصوفيّ يطلب الله مخلصاً متجرّداً من كل أهوائه ، فيصل إلى مقام العشق ، ويصبح الله وحده هو الحبيب المطلوب . والنفس حين يفعمها مثل هذا الحبّ وينقيها تصبح كالمرآة الصافية تنعكس فوقها المعرفة الصحيحة تلك التي يكشفها الله لعباده المخلصين ، وعند التحقق بالمعرفة يقع الاستغناء الكامل عن كل ما سوى الله ، ويستشعر السالك أنّه قد أصبح في غير حاجة إلى موجود سوى الله ، وهنا يتحقّق له الإحساس بالتوحيد الحقّ ، ذلك التوحيد الذي ينفي من النفس الإنسانية أيّ اكتراث أو التفات إلى شيء سوى الخالق الحبيب . مثل هذا التوحيد يؤدي إلى شهود جمال الحضرة الإلهية ، فتذهل النفس عن ذاتها ، ولا تشعر بكيانها ، ويكون إحساسها أمام هذا الجمال هو الافتقار الكامل إلى القرب الذي يدفعها إلى الفناء الكامل . هذه المراحل هي حالات نفسية تتحقق نتيجة لمجاهدات

روحية شاقة ، تُغالب فيها العقبات والصعاب . من هنا رمز العطار لهذه المواقف والمراحل بالأودية الرهيبة التي يصعب قطعها إلا على أولي العزم الأقوياء. لقد بدأت هذه الرحلة ألوفٌ من الطير لكنّ كثرتها هلكت على الطريق ، فمنها ما غرق في البحر ، ومنها ما مات ظمأ ، ومنها ما ضلّ في المهامه الموحشة ، كذلك كان منها ما انشغل ببعض ما رأى على الطريق ، أو من وجد زاوية اجتذبته إليها فركن إلى الدعة . هكذا يصور الشاعر ما يصيب السالك في سيره فيقطع عليه مسيرته ، ويهلكه أو يصرفه عما اعتزم . ولم يصل من هذه الطيور في النهاية سوى ثلاثين طائراً ، تكشّف لها عجزها وهوانها ومسكنتها أمام تلك الحضرة الهائلة التي وصلت إليها . كذلك تبيّن لهذه الطيور المسكينة أنّ سعيها للانضواء تحت سلطان المليك كان تعباً لا نتيجة له ، فهي تحت سلطانه أرادت أم لم تُرد . ولما شعرت هذه الطيور المسكينة باليأس والافتقار تداركتها الرحمة ، وأجلست في مجالس القرب . وقد اختتم الشاعر الملحمة اختتاماً بارعاً إذ جعل الطيور التي تصل إلى « السيمرغ » ثلاثين طائراً ، فهي حين تنظر إلى نفسها ترى « السيمرغ » وحين تنظر إلى « السيمرغ » ترى نفسها . وهناك استعمال بديعي للكلمة التي تعني طائراً أسطورياً بعينه هو « السيمرغ » وكذلك تعني ثلاثين طائراً (سي مرغ) .

وبعد آلاف من القرون أُرجعت الطيور الفانية إلى حال البقاء ، لكنّ تلك العودة التي لم تكن لتقاس بزمان ، تحقق بها بقاء هو الخلود السرمديّ ، الذي كان السبيل إلى تحقيقه فناء النفس والتجرّد من الذات .

هذا هو البناء العام للملحمة . لكنّ هذا البناء تدخل تحته تفصيلات كثيرة . فالحديث بين الهدهد والطيور لا يقتصر على الحوار الذي يعبّر فيه كل طائر عن مكنون نفسه ، ويفنّد له الهدهد ما يقول ، بل إنّ كل حوار تتبعه قصة او قصص تهدف إلى تأييد ما يقول الهدهد ، فالملحمة حافلة بمئات القصص الجانبية ، وفيها قصة طويلة هي قصة شيخ صنعان . كذلك وصف الأودية السبعة ، فكل واد منها يُوصف أولاً ثم تتبعه قصص كثيرة توضح مقاصده وأسراره .

أمثلة من منطق الطير

عذر البلبل :

ودخل البلبل الواله نشوان ثملا ،
وقد تخلّى — بكمال عشقه — عن الوجود والعدم !
لقد كان له معنى وراء كل لحن ،
ووراء كل معنى عالم من الأسرار !
ولقد هتف بأسرار المعاني ،
فعقد ألسنة الطيور عن الكلام .
قال : « إنّني أنا خاتم أسرار العشق !
وإنيّ لأردّد (ألحان) العشق طوال الدجى .
أفليس هناك فتى حزين مثل داود
أنشده في السرّ زبور العشق ؟
إنّ الأنين في الناي منبثق من حديثي !
ونغمة الصنج الخفيضة فاضت من أنين هتافي ؟
أنا الذي أملأ البساتين بالأنغام
وأبعث الهيام في قلوب العشاق
وإني لأنطق في كل وقت بسرّ جديد
وفي كل لحظة أشدو بلون من اللحن
وحينما تشتد وطأة العشق في روحي
تجيش روحي مثلما يجيش البحر !
وكل من رأى جيشاني تخلّى عن ثباته ،
وتملّكه السكر وإن كان بالغ اليقظة !

وحينما لا أرى موضع سرّي [1] عاما كاملا
فإنيّ ألزم الصمت ولا أبوح بسرٍّ لإنسان
فإذا ما نثر معشوقي على الدنيا شذى عطره إبان الربيع
فإنّي أفتح له قلبي على أكمل صورة ،
فطلعته تحلّ لي مشكلتي .
وحينما يعود محبوبي إلى الاحتجاب
فإنّ البلبل المولّه يتخلّى عن الشدو
فليس كل مستمع يفهم سرّي
أما الوردة فهي التي تعلم — بدون شك — سرّ البلبل .
إنني هكذا مستغرق في عشق الوردة
فأنا محو مطلق أمام وجودها !
وفي رأسي من عشق الوردة جنون عظيم
فمالي من معشوق سوى الوردة الفاتنة الحسن .
إنّ طاقة البلبل لا تقوى على السيمرغ
وإنما حَسْبُ البلبل أن يعشق الوردة !
فما دامت وردة ذات مائة ورقة تخلب قلبي
فكيف يؤول أمري إلى أن أكون بدون ورقة واحدة ؟
إنّ الوردة ، حينما تتفتح بمثل هذه الفتنة ،
تبتسم السعادة في وجهي من كل جانب
وهي إذا ما أقبلت من وراء الحجاب
تجلّت بسمتها مشرقة على وجهي !

(١) الوردة هي موضع سر البلبل .

فكيف يستطيع البلبل أن يقضي ليلة واحدة
وهو خال من عشق مثل هذه الوردة الضاحكة ؟

جواب الهدهد :

فقال الهدهد : يا من توقفت عند الصورة الظاهرة !
لا تَتِه أكثر من هذا بعشق الحسن !
إنّ تعشّقك لطلعة الوردة قد بلاك بالشوك
فأصبح مسيطراً عليك ، وهبط بشأنك !
فمع أنّ الورد صاحب جمال وافر
فحسنه في سبعة أيام يصيبه الزوال
وعشق ما هو نهبٌ للزوال ، على هذه الصورة الواضحة ،
لا يخفى أنّ أهل الكمال يكون لهم منه ملال .
ومع أنّ ابتسام الوردة يجتذبك إليه
فإنّه يقودك إلى نواح الأسى صباح مساء !
فدعك من الوردة فإنّ الوردة في كلّ ربيع
تضحك منك ، ولا تبسم لك . ألا فلتخجل !
فلو أنّك كنت صاحب قدر من الحياء
لما نظرت بعينك إلى الوردة إلا غاضباً !

حكاية في هذا المعنى :

كان لأحد الملوك ابنة شبيهة بالبدر
وكان لها حشدٌ من العشاق ، ضلّوا السبيل !
لقد كانت – على الدوام – موقظة للفتنة
ذلك لأنّ عينها الناعسة كانت سكرى .

لقد كانت ذات عارض (أبيض) كالكافور وزُلْف مِسْكيّ ،
وماءُ الحياة — أمام شفتيها — جفّت شفتاه !
فلو أنّ ذرّة واحدة من جمالها تجلّت
لفقد العقل وعيه وأضحى والها !
ولو عرف السُكّر طعم شفتيها
لذاب من الخجل أمامها !
وشاء القضاء أن يمرّ درويش عاثر
فوقعت عينه على ذلك البدر المنير ،
لقد كان هذا المسكين يحمل في يده رغيفاً
فضاع الرغيف من يد ذلك المفتقر إلى الرزق !
إنّ عينه حين وقعت على وجه ذلك البدر
ذهب الرغيف من يده وسقط فوق الطريق .
لقد مرّت به الفتاة ، مثل اللهب
وسخرت منه ، ثم مضت في دلال !
وذلك المتسوّل حين رأى ابتسام هذا البدر
أبصر نفسه وقد سقط فوق دم الطريق وترابه !
لقد كان للمسكين نصف رغيف ونصف روح
ففقد هذين النصفين بكاملهما ، في لحظة واحدة .
فلم يبق له قرار ، لا في الليل ولا في النهار !
ولم يكن يحبس أنفاسه عن البكاء والحرقة !
ولقد كان يذكر ضحكة هذه الورديّة العذار
فكان الدمع ينهلّ منه كالمطر الغزير !
ودامت القصة سبع سنوات حافلة بالهيام

فكان (الدرويش) ينام مع الكلاب في جادة تلك الفتاة .
ولقد عرف عبيدُ الفتاة وخدمُها جميعا
بأمر تلك القصة ، فيا للعجب !
فعزم هؤلاء الجُفاة جميعاً ،
أن يقطعوا رأس ذلك المتسوِّل كما تُقطع الشمعة !
فنادت الفتاة الدرويش وقالت له :
« متى كانتْ مثلي تكون قرينة لمثلك ؟
لقد اعتزموا قتلك ، فاهرب ، وابرح هذا المكان !
لا تجلس أمام بابي ، بل انهض وانطلق ! »
فقال لها ذلك المتسوِّل : « إنني يوم سكرت بحبّك
نفضت يديّ من روحي !
فليت آلاف الأرواح الحائرة مثل روحي
تكون في كل لحظة نثاراً عليك !
وما دام هؤلاء يريدون قتلي ظلماً
فإني ألتمس منك — أيّتها الروح — جواب سؤال واحد :
أيّ شيء كان قد أضحكك في تلك اللحظة ،
حينما قطعت رأسي بدون ثمن ؟ »
فقالت : « إنّني قد ضحكت منك ،
حينما رأيتك مبالغاً في التخلّي عن وقارك ، أيّها الجاهل !
وقد يكون من الجائز أن أستهزىء برأسك ولحيتك ،
لكنّ من الخطأ مواجهتك بالسخرية ! »
قالت هذا ، وتلاشت من أمامه كالدخان .
وإنّ كل ما وُجد ، كان في الأصل عدماً .

عذر الببغاء :

وجاءت الببغاء بفم حافل بالسكرّ
في لباس فُستقي وطوق ذهبيّ .
فغدا الصقر بعوضة أمام بهائها !
وأية خضرة تكون إلا من جناحها !
لقد أقبلت تنثر السُكّر في حديثها
كما هي مبادِرة في النهوض لالتهام السكّر .
وقالت : « إنّ كل متحجرّ القلب وكل لئيم
يصنع لمثلي قفصاً من حديد !
فهأنذا قد بقيت حبيسة ذلك السجن الحديدي
وأنا أذوب على أمل في بلوغ ماء الخضر [1] .
أنا خضِر الطيور ، ولهذا كانت الخضرة لباسي !
فليتني أستطيع أن أجعل ماء الخضر شرابي !
فكيف أنطلق على الطريق وكأنّني مجنون !
وكيف أطوف بكل مكان مثل المشرّد ؟
فلست أملك الطاقة على القرب من « السيمرغ »
وحسبي أنا جرعة من نبع ماء الخضر !
فلو أنيّ ظفرت بأثر لماء الحياة ،
لمدّ لي المُلْك يده وأنا أسيرةُ الحبس !

جواب الهدهد :

فقال لها الهدهد : « يا من لا أثر عندها للسعادة !

---

(١) ماء أسطوري يقال إن من شربه منح الخلود .

إنّ كل من لا يبذل الروح لا يكون من الرجال [1] .
فما للروح من جدوى إلا حين تواتيك لحظة
تكونين فيها جديرة بالحبيب !
أما طلب ماء الحياة فمبعثه تعشّقُ الروح .
ألا فلتذهبي ، إنّك قشرة ، ولست بذات لبّ !
ما الذي تبغين من الروح ؟ ألا فلتلق بها أمام الحبيب
فليس برجل من لم يكن باذلاً للروح !

حكاية :

كان هناك مجنون عالي المقام
فقال له الخضر : أيها الرجل الكامل !
إنيّ أرى أن تصبح رفيقاً لي .
فقال الرجل : إنّ أمري لا يعلو وأنا معك
ذلك لانّك كثيراً ما شربت من ماء الحياة
ليتحقق البقاء لروحك زمناً طويلاً .
أما أنا فعلى قولي بالتخلّي عن الروح !
ذلك لأنّه لا قوام لروحي بدون الحبيب !
إنيّ لست مثلك دائباً على حفظ الروح ،
بل أنا في كل يوم أبذل روحي !
فخير لي أن أبتعد عن الهمّ
كما تبتعد الطيور عن الشرك ، وسلام عليك .

---

(١) يقصد : « لا يكون من أولي العزم » .

عذر الطاووس :

وجاء الطاووس بعد ذلك مزداناً بالذهب
وقد حفل جناحاه بآلاف النقوش ، لا بمائة نقش !
وبدأ يخطر ، كما تخطر العروس في جلوتها
وكلّ ريشة منه (تألّقت) في تجلّيها .
فقال : « منذ نقشني نقّاش الغيب
أصبح القلم وكأنه إصبع في يد أهل الصين [1] .
ومع أنّني جبريل الطيور فقد كُتب عليّ
أن يصدر عنيّ فعلٌ ليس بالحسن
لقد رافقتني الحيّة القبيحة في أحد الأماكن
فسقطتُ ذليلاً من الجنة .
فحينما أُبدل مكان خلوتي
أصبحت أسيراً وغدا جناحيّ كالقدمين [2] .
وإنيّ لأعتزم أن أتخذ [3] في هذا المكان المظلم
مرشداً يكون دليلي إلى الجنّة .
أنا لستُ ذلك الطائر الذي يصل إلى السلطان
إنما حسبي أن أصل إلى حارس بابه .
وأنىّ يكون للسيمرغ اهتمام بي !
حسبي أن يكون مكاني الفردوس الأعلى .
فليس لي من شأن في هذه الدنيا
سوى أن تفتح لي الجنة سبيلا إليها مرة أخرى .

(١) يعني : دأب أهل الصين — وهم أهل البراعة في النقش — على محاكاة صورتي .
(٢) يعني : أصبح جناحي بدون قوة على الطيران المحلق .
(٣) حرفياً : « أن يكون لي في هذا المكان المظلم مرشد يكون دليلي إلى الجنة » .

جواب الهدهد :

فقال له الهدهد : يا من أضلَّ نفسه السبيل !
إنّ كل من يريد قصر ذلك المليك ،
فلتدْعُه للقدوم إليه ، فهذا خير من الفردوس !
وأية دار أحلى من حضرة السلطان ؟
إنّ بيت النفس خُلْدٌ مليء بالهوس
أما بيت القلب فمقعد صدق ، وهو حسبنا .
وإن حضرة الحقّ لبحر عظيم
أما جنات النعيم فليست سوى قطرة صغيرة .
وكلّ من كان في البحر فهو يملك القطرة .
وكل ما لم يكن من البحر فهو جنون .
فإن كنت تستطيع سلوك السبيل إلى البحر ،
فلماذا تهرع نحو قطرة واحدة من ندى الليل ؟
وكلّ من يستطيع مناجاة الشمس بالأسرار ،
كيف يقدر على أن يبقى أسير ذرّة واحدة ؟
وأيّ اهتمام بالجزء لمن أصبح كلاّ (متكاملا) .
وذلك الذي غدا روحاً ، ما جدوى العضو له ؟
فإنْ كنت رجلاً متكاملاً ، فانظر إلى الكلّ
واطلب الكلّ ، وكن كلّي الوجود والمصير ، واختر الكلّ !

حكاية :

سأل تلميذ أستاذه :
لماذا سقط آدم خارج الجنّة ؟

فقال : لقد كان آدم متناهياً في رفعة الجوهر ،
فحينما خفض في الفردوس رأسه ،
نادى هاتف بصوت عال :
يا من جَعَلَتْكَ الجنة أسيراً لمائة من الألوان !
إنّ من يخفض نفسه نحو ما هو دوننا ،
من كل ما كان سوانا في كلا العالمين ،
فإني أبعد عنه كلّ ما هو موجود ،
فلا يستطيع أن يمدّ يده لغير الحبيب !
وماذا تكون الروح أمام الحبيب ؟
وأنّى يكون لآلاف الأرواح نفع بدون الحبيب ؟
وكل من عاش بشيء غير الحبيب ،
حاق به السقوط ، ولو كان آدم في كماله !
فهكذا ورد الخبرُ على أهل الجنّة :
أنّ أول ما يجودون به هو الأكباد !
فحينما لا يكون أهل الجنة من أصحاب السرّ ،
فإنّهم يحوّلون رؤوسهم عن هذا الشَجَى [1] » .

هذه أمثلة من حوار الهدهد مع الطير ذلك الحوار الذي انتهى بالطير إلى متابعة الهدهد في رحلته الروحية الشاقّة . ونرى الطيور تنطلق ألوفاً وراء الهدهد ، فيهلك أكثرها أو تقعد به الهمة ، ويقطع الهدهد بالطير التي دأبت على المسير سبعة أودية هي — كما ذكرنا — وادي الطلب ، ووادي العشق ، ووادي المعرفة ،

---

(١) انظر النصوص الفارسية لهذه المحاورات بين الهدهد والطير في : منطق الطير . (بتصحيح محمد جواد مشكور) . الطبعة الثالثة . طهران ، ١٣٤٧ هـ.ش. (ص ٤٧ — ٥٤) .

ووادي الاستغناء ، ووادي التوحيد ، ووادي الحيرة ، ووادي الفقر والفناء . وسنورد هنا — على سبيل المثال — ترجمة لوصف العطار للوادي الأول — وهو وادي الطلب— ولبعض الحكايات التي صور بها العطار أهوال هذا الوادي ومتطلباته الروحية ، وكذلك لوصف وادي العشق .

الوادي الأول ، وهو وادي الطلب

إنّك حينما تنزل بوادي الطلب [1]
يعترضك في كل زمان مائة تعب !
وفي كل لحظة يكون هناك مائة بلاء
فببغاء الفلك في هذا الوادي [2] مثل الذبابة !
هناك لا بدّ لك من الجدّ والجهد سنوات ،
ذلك لأنّ الأحوال تنقلب هناك !
لا بدّ لك أن تتخلّى عن مالك ،
وهناك لا بدّ لك أن تستهين بالمُلْك !
ويجب أن يكون وصولك إلى هذا الوادي خوضاً في دمائك [3] ،
كما يجب أن تجيء إلى هنا متخلّياً عن كل شيء ؟
وحينما لا يبقى في يدك شيء قط تستشعره
فمن الواجب عليك أن تطهّر قلبك من كل موجود .
فمتى أصبح قلبك طاهراً من الصفات
سارَعَ (نحوَكَ) من الحضرة نورُ الذات .

---

(١) منطق الطير : (طبعة محمد جواد مشكور) . ص ٢١٥ — ٢١٩ .
(٢) حرفياً : يكون هناك .
(٣) يجب أن يكون الوصول بالكفاح الشاق الذي يستهين بالحياة .

وإذا ما أصبح هذا النور متجلّياً على القلب
غدا الطلب الواحد في قلبك ألفا !
فإن تَظهرْ في طريق السالك النارُ
أو يمثلْ أمامه مائةُ واد قبيح ،
فهو – لفرط شوقه – يُلقي بنفسه كالمجنون
فوق النار ، كما تفعل الفراشة !
إنّك تغدو طالباً للسرّ بدافع من اشتياقك ،
وتلتمس جرعة من ساقيك .
وحينما يغدو شرابك جرعة من تلك الخمر
فإنّها تنسيك كل ما في العالميْن !
وتبقى يابس الشفة وأنت غريق البحر
فتلتمس من الروح سرّ الحبيب .
وأنت – في رجائك لمعرفة السر –
لا تخـــاف الوحوش التي تنتهب الروح !
فلو أنّ الكفر واللعنة اعترضا سبيلك ،
تقبلتهما ، لعلّ الباب يُفتح أمامك !
فإذا ما فُتح لك الباب ، فما الكفر وما الدين ؟
فعند هذا الباب لا وجود لهذا ولا ذاك !

حكاية خلق آدم وامتناع الشيطان عن السجود له

إنّ عمرو بن عثمان المكيّ – وهو في الحرم –
قد صاغ بالقلم كتاب الكنز هذا :
فقال : حينما نفخ الحقّ هذا الروح الطاهر ،

في جسم آدم الذي كان من الماء والطين ،
أراد للملائكة أجمعين
ألا يحيطوا بخبر ولا أثر عن الروح .
فقال : أيها الروحانيّون السماويون !
أسجدوا الآن لآدم !
فسجدوا جميعاً على وجه الثرى ،
فلا جرم أنّ أحداً منهم لم يعرف ذلك السرّ الطاهر .
وتخلّف إبليس عن ذلك وقال : « في هذه اللحظة ،
لن يراني أحدٌ ساجداً !
فلو أنّ رأسي فُصلتْ عن جسدي
فحزني لذلك لا يوازي حزني لهذا السجود[1] .
إنيّ لأعلم أنّ آدم ليس تراباً ،
ولسوف أضحّي برأسي لأشهد السرّ ، فلا خوف من ذلك » .
فإبليس — إذ لم تكن رأسه منطرحة فوق الثري —
اطلع على السرّ ، لأنّه كان (مختفياً) وراء مكمن .
فقال الحقّ تعالى : يا جاسوس الطريق !
لقد سرقت موضع (السرّ) هذا وثمنه رأسك [2] .
فما دمتَ قد رأيت الكنز الذي خبّأتُه
فسوف أقتلك حتى لا تبوح بالسرّ في الدنيا .
ذلك لأنّه إذا ما خبّأ الملك كنزا
في الخفاء بعيداً عن الجيش ،

---

(١) حرفياً : « فغم هذا لا يوازي حدوث ذلك لي » .
(٢) حرفياً : « لقاء رأسك » .

فهو – بدون شك – يقتل من تقع عينه عليه
ويضع خطّه على روحه [1]
إنّك رجل متعلّق بالكنز ، وقد رأيت الكنز عيانا ،
فيجب أن يُختار لك قطعُ الرأس .
ولو أنّني لم أقطع رأسك في هذه اللحظة ،
فالعالم كلّه يغدو – بدون قول – مِلْكاً لك !
فقال إبليس : « يا ربّ ! أمهل هذا العبد
وأقلْ عثار من سقط من فوق قدميه [2] » .
فقال الحق تعالى : لك منّي مهلة ،
لكنّني سوف أطوّق باللغة عنقك ،
وسوف أدمغ اسمك بأنّك الكذّاب ،
ولسوف تبقى متّهماً حتى القيامة !
فقال إبليس بعد ذلك : « ما دام هذا الكنز الظاهر
قد تكشّف لي ، فما الخوف من اللعنة؟
فاللعنة تكون منك ، وكذلك الرحمة ،
والعبد ينتمي إليك ، وكذلك (كل) ما قُسِم له !
فإنْ تكن اللعنة نصيباً لي ، فلا خوف ،
فالسمّ قد يوجد ، ولا يوجد كل ترياق !
فأنا إذ رأيتُ الخلق يطلبون رحمتك
تحمّلْتُ لعنتك ، بدون ما أدب !
فليس للعنتك عبدٌ مثلما لرحمتك !

---

(١) يطعنه ويقضي عليه .

(٢) حرفياً : « واصنع علاجاً لذلك الذي سقط من قدميه » .

إني أنا عبد اللعنة ، ولست بالساقط ! »
فيجب أن تكون طالباً على هذه الصورة ، إنْ كنت طالباً .
وأنت لا تكون طالباً بادعائك الغلبة [1] .
فإن أنت لم تظفر برجائك ليلا ولا نهاراً ،
فليس رجاؤك بالضائع ، لكن النقص كامن في طلبك !

حكاية الشبلي :

كان الشبلي ساعة احتضاره فاقد القرار ،
وقد غطّى عينيه ، وكان قلبه مليئاً بالانتظار ،
وحول وسطه ، كان قد عقد زُنّار الحيرة ،
وجلس فوق كومة من الرماد .
فكان حيناً يريق الدمع من عينيه فوق الرماد
وحيناً كان يحثو الرماد فوق رأسه .
فقال له أحد السائلين : « أفي مثل هذا الوقت
رأيتَ شخصاً عقد زُنّارا ؟ »
فقال (الشبلي) : « إني احترق . ماذا أصنع ؟ ماذا أفعل ؟
ما دمتُ أذوب من الغيرة ، فكيف يكون صنعي ؟
إنّ روحي التي أغلقت عينيها عن كلا العالمين ،
قد احترقت الآن غيرة من إبليس !
فما دام خطاب اللعنة له وحده

---

(١) القصة لا تعني أن طريق الشيطان في الطلب كان صواباً ، فهو لم يطلب ذلك من طريق الرضا بما قسم الله من رحمة أو لعنة ، بل كان طلبه من طريق محاولة التغلب على آدم وعصيان أمر الله . فهذا البيت يوضح خطأ الشيطان في سلوك سبيل الطلب .

فقد أسفت لانفراد شخص بهذه الصفة [1] !
إنّ الشبلي قد بقي ظمآن محترق الكبد ،
ذلك لأن الله وهب سواه شيئاً آخر !
فالحجر والجوهر من يد المليك ،
لو تفاوتاً عندك ، فلست برجل من أهل السلوك .
فإن تكن عزيزاً بالجوهر ، ذليلاً بالحجر ،
فليس لله أيّ شأن معك !
فلا تكن (بنيل) الحجر أو الجوهر عدوّاً ولا صديقاً
بل انظر إليهما على أنّهما من يده !
فلو أنّ معشوقاً تملا رماك بحجر ،
فذلك خير لك من أن تتلقى جوهرة من أحد « الأغيار [2] » .
إنّ المرء في طريق الطلب والانتظار ،
يجب أنْ ينثر — في كل لحظة — مائة روح فوق الطريق !
ولا يجوز أن يسكن لحظة واحدة عن الطلب !
وينبغي ألا تهدأ أنفاسه لحظة واحدة !
ولو أنه قعد لحظة واحدة عن الطلب ،
لكان — في تلك الطريق — مرتدّاً عديم الأدب !

حكاية المجنون :

لقد أبصر المجنونَ أحدُ أعزائه المتألّمين ،
وكان المجنون ينخل التراب على الطريق ،

---

(١) حرفياً : بهذه الإضافة .
(٢) الأغيار — في اصطلاح الصوفية — هم الخصوم ، وكل شيء يصرفهم عن الله .

فقال : « أيها المجنون ! ما الذي تبحث عنه في هذا الترّاب ! »
فقال المجنون : « إنّي هكذا أفتش عن ليلى ! »
فقال : « وأنّى لك أن تجد ليلى في التراب ؟
ومتى يكون الدرّ النقيّ في تراب الشارع ؟ »
فقال : « إنّي لأبحث عنها حيثما وجدتُ مكاناً
فلعلّ يدي تظفر بها في أحد الأماكن ! »

حكاية يوسف الهَمْدَاني :

كان يوسف الهَمْدَاني إمام الزمان ،
مالكاً لأسرار الروح بصيراً بالأمور !
فقال : « إنّ كلّ ما تبصره فوقك أو تحتك
في كل ما هو موجود ،
فكل ذرّة منه يعقوب آخر ،
أضاع يوسف ، وهو دائم السؤال عنه !
فلا بدّ له من الألم والانتظار على الطريق ،
فلعلّ النهار يشرق من بين هذين .
فلو لم يتجلّ الأمر لك ، من خلال هذين
فلا تُشِحْ برأسك عن هذا اللعب بالأسرار [1] .
إنّ المرء لا بد له من الصبر في الطلب
لكنْ أنّى يكون الصبر لأصحاب الألم ؟
وكل من كان بلا ألم فهو قاطع طريق ،
فالتجرّد من الألم ادعاء للألوهية [2] .

(١) لا تشح بوجهك عن مداعبة الاسرار ومتابعتها مهما أعرضت عنك .
(٢) حرفياً : « فالتجرد من الألم هوقول : « أنا الحق ! » .

ولا تجهر بباطنك لحظة واحدة ،
ولو كان عليك أن تتخذ غذاءك من دمك !
إنّ قوت الطفل إبان الحمل هو الدم وحده ،
فكل هذا الجنون وليد عالم الظاهر ، وحسب.
فاغْتذ بالدم ، واجلس صابراً كالرجال
حتى ينفرج أمرك (بفضل) الله .
كنْ صابراً سواء أردت أو لم تُرد
فكثيراً ما يرشدك إلى الطريق واحدٌ من الناس .
وليكن شأنك مثل هذا الطفل في الأحشاء ،
وهو جالس هكذا وحده وسط الدماء .
وإن لم تكن أيها الغافل من أصحاب الهناء ،
فلماذا لا تلتمس لنفسك العزاء ؟
وإنْ لم يكن لك ابتهاجٌ بوصل الحبيب ،
فانهض وأقم مأتم الهجران !
إن كنتَ لا تشهد جمال الحبيب ،
فانهض ، لا تجلسْ ، بل التمس الأسرار !
وإنْ كنتَ غير طالب ، فاطلبْ ! ألا فلتستح !
إلى متى تبقى كالحمار المتحرّر من اللجام [1] » .

هناك حكايات متعددة أخرى تصور معنى الطلب والصبر عليه ، ثم ينتقل الشاعر – بعد ذلك – إلى وصف وادي العشق ، ويتبع الوصف بحكايات تصو، العشق على نحو ما صنع في تصوير وادي الطلب . وهكذا تمضي المنظومة حتى يتم الشاعر وصف الأدوية السبعة .

---

(١) إلى متى تبقى بدون سلطان على نفسك كالحمار المنطلق بدون لجام .

وصف وادي العشق :

وبعد ذلك ظهر وادي العشق [1] ،
ولا بد لمن يصل إلى هناك أن يصبح غريق النار !
فلا كان في هذا الوادي شخص خوى من النار !
ولا سعد في عيشه من كان بدون نار !
إنّ العاشق هو الذي يكون مثل النار
ساخناً ملتهب الوجه أبيّا .
وهو لا يكون – في أية لحظة – متفكّراً بالعواقب ،
بل يكون غريق اللهب كالبرق في الكون .
ولا يتفكر لحظة واحدة في الكفر أو الدين !
ولا يعرف مثقال ذرّة من الشك ولا اليقين !
ويكون الخير والشرّ في طريقه متشابهين .
فما هذا وما ذاك إذا ما أقبل العشق !
ألا أيّها الإباحي ! إنّ هذا الكلام ليس لك .
إنّك مرتدّ ، ولا مذاق لهذا في روحك !
فكلُّ من ملكت يده كامل النقد ،
وتاه بوصل حقيقيّ من الحبيب ،
يكون الوعد بالغد لسواه ،
أما هو فيكون النقد بين يديه .
فما لم يكن قد أحرق نفسه دفعة واحدة ،
فهل كان يستطيع الخلاص من الغمّ ؟

---

(١) منطق الطير . (طبعة محمد جواد مشكور) . ص ٢٢٢ – ٢٢٣ .

وهو ما لم يكن قد أحرق في وجوده الجوهر
فهل كان الدرّ المفرح يستطيع أن يضيء قلبه؟
إنّ السمكة لو وقعت من البحر فوق الصحراء
تُتابع القفز علّها تسقط ثانية في البحر .
والعقل لا أستاذ له في جنون العشق
إنّ العشق لم تلده أم ، بل هو شأن العقل .
والعشق هنا هو النار أما العقل فهو الدخان ،
فاذا ما أقبل العشق سارع العقل بالفرار .
ويظل يخفق دائماً في حرقة وانصهار
حتى يصل فجأة إلى مكانه مرة ثانية .
فلو أنك وُهبت شُهوداً حقيقياً من الغيب
لرأيت أصل العشق هنا ، ومن أين أتى .
فكل ورقة (نابتة) فهي من وجود العشق !
وكل رأس منخفض — فوق الطريق — ثمل من العشق !
فلو أنّ عين الغيب فُتحت لك ،
لأصبحتْ ذرات الكون كلها مفضية لك بالأسرار !
ولو أنك فتحت البصر ناظراً بعين العقل
لما رأيت للعشق من بداية ولا نهاية [١] .
وليس للعشق إلا رجل كامل التجربة ،
وما دمت لست بصاحب تجربة ولا بعاشق ،
فما أنت إلا ميت ، فمتى تكون ملائماً للعشق ؟

---

(١) حرفياً : « من قدم ولا رأس » ، ويمكن أن تترجم أيضاً : « من قاعدة ولا قمة » .

ولا بد أن يكون الرجل المجرّب يقظ القلب ، في تلك الطريق .
حتّى ينثر فوقها – في كل لحظة – مائة روح » .

في توجّه الطير إلى السيمرغ (وصف الرحلة)

فبهذا الكلام [1] قطعت الطيور الوادي ،
وأصبحت رؤوسها جميعاً منغمسة في دم القلب !
وعرفت جميعاً أنّ مثل هذا القوس الشديد
لا يكون في ساعد حفنة من العاجزين [2] .
لقد أصبحت أرواح كثرتهم – بكلام الهدهد – خاوية من القرار ،
ومات كثير منهم ميتة الذلّ في ذلك المنزل !
أما الطيور الأخرى فكلّها دفعتها شدة الحيرة
من ذلك المكان ، فوق الطريق .
لقد ارتحلت سنين فوق الأودية والجبال
وصرفت فوق الطريق عمرا طويلاً .
فكلّ ما تجلّى لها فوق هذا الطريق ،
كيف أستطيع أن أظهر لك جواب تساؤلك عنه ؟
فلو أنّك وقعتَ ذات يوم على الطريق
لعاينتَ عقبات هذا الطريق واحدة واحدة !
وكنتَ قد عرفت ذلك الذي فعلوه
ولتجلّى لك آخر الأمر كيف شربوا دماءهم !
وفي نهاية الأمر ، واصلت السير قلة من ذلك الجيش

(١) يعني : أنها قطعت الوادي متأثرة بدعوة الهدهد .
(٢) يعني : أدركت الطير أن هذا الهدف البعيد فوق طاقتها .

إلى ذلك المقام الرفيع .
إن قلّة من جموع الطير وصلت إلى ذلك المكان .
فمن كل بضعة ألوف وصل إلى هناك طائر واحد .
لقد أضحى بعضها غريق البحر
وبعضها أصبح عدماً خافي الوجود .
والبعض فوق قمم الجبال العالية
أسلم الروح في خوف وألم !
وبعضها – في لهيب الشمس
تحرقت أجنحته واشتوت أرواحه !
وبعضها جعلته أنمار الطريق وأسوده
حطاماً (بالياً) فاقد الرونق !
وبعضها أيضاً جاء خائباً
فوقع في كفّ ذات المخالب .
وبعضها في وسط الصحراء
تعثّر من التعب ، وجفّت من الظمأ شفتاه !
وبعضها على أمل في حبّة يلتقطها
قتل نفسه ، كما تصنع الفراشة !
وبعضها تملكه بالغ التعب
فبقي متخلّفاً (على الطريق) وأصبح مهجوراً .
وبعضها توقف أمام إحدى البقاع
(مأخوذاً) بعجائب الطريق !
وبعضها أسلم جسده للنزهة والطرب ،
وأصبح خالي القلب من الطلب .

وفي النهاية ، لم يصل هناك – من كل مائة ألف طائر –
طائر واحد ، بل أقل (من ذلك) .
إنّ عالم الطير الذي سلك الطريق ،
لم يصل منه إلى ذلك المقام سوى ثلاثين طائراً ،
ثلاثين جسداً عليلاً مرهقاً ، فقدت القوادم والخوافي ،
كانت كسيرة القلب ، وصارت أرواحاً واهية الجسد !
فرأت حضرة فوق (أن يحيطها) وصف أو صفة ،
أسمى من العقل والإدراك والمعرفة !
وكان برق الاستغناء ، كلما أشرق ،
يحترق في كل لحظة مائة عالم !
فهناك (أشرقت) مائة ألف شمس ذات جلال
ومائة ألف من الأقمار والنجوم وأكثر !
وأبصر الجمع ذلك فتولتهم الحيرة ،
وأصبحوا مثل الذرات المتراقصة !
وهتفوا جميعاً : « واعجبا ! ما دامت الشمس
أمام هذا المقام ذرة ممحوّة ،
فكيف سنبدو نحن في هذا المقام ؟
وأسفاه ! كم تحملنا من تعب على الطريق !
لقد انتزعنا قلوبنا انتزاعاً كاملا من أنفسنا [1] ،
لكن لا سبيل لنا لتحصيل ما حسبنا .
إنّ مائة فلك هنا تعدل ذرّة من التراب
فلو أنّنا كنا أو لم نكن فأيّ همّ هذا ؟

---
(1) يعني : أفرغنا قلوبنا من هوى النفوس .

وحينما ذهلت قلوب جماعة الطير ،
أصبحت شبيهة بفرخ نصف ذبيح !
لقد غدت محواً وضياعاً ! إنّها لم تكن شيئاً !
ثم مضى على ذلك وقت آخر ،
وفجأة أقبل موكّل العزة ،
في نهاية الأمر ، من لَدُنْ ذلك البلاط العالي ،
فرأى ثلاثين من الطير ، ذاهلة أصابها العجز ،
وقد انصهرت قوادمها وخوافيها وأرواحها وأجسادها !
لقد تملكتها الحيرة من رؤوسها إلى أقدامها ،
ولم يبق لها جسد ولا جناح !
فقال : « ألا أيّها القوم ، من أيّ مدينة أنتم ؟
ولأيّ سبب أنتم في هذا المقام ؟
وما أسماؤكم ، أيها البؤساء ؟
وأيّ مكان كان مُستقراً لكم ؟
وبأيّ صفة يمكن أن توصفوا في الوجود ؟
وهل من أمر يمكن أن يتحقق من حفنة من العاجزين ؟
فقالوا جميعاً : « لقد جئنا إلى هذا المقام
ليصبح « السيمرغ » مليكاً لنا !
إننا جميعاً ثملون بهذه الحضرة !
نحن سالكون ضاع منّا القلبُ والقرار !
ولقد مضت مدة ونحن نسعى على هذا الطريق ،
فبلغنا الحضرة ثلاثين وكنا ألوفاً !
لقد جئنا من طريق نائية ، على أمل في المليك ،

لعلّنا نظفر بالمثول في هذه الحضرة »
فقال لهم ذلك الموكّل : « أيها الذاهلون !
إنّكم مثل طين تلاشى في دم القلب .
فلو أنكم كنتم في هذا الكون أو لم تكونوا
فإنّه هو المليك الخالد المطلق !
أنّ ألوفاً من العوالم الزاخرة بالجيوش
لا تعدو أن تكون نملة أمام باب هذا المليك !
أما أنتم ، فأي شيء يكون منكم سوى الأنين !
عودوا من حيث أتيتم ، يا حفنة من البؤساء ! »
فأصبح كل منهم يائساً بسماع هذا القول .
وأضحى كل منهم وكأنما قد أصابه موت أزليّ !
وقالوا جميعاً : « متى كان هذا المليك الأعظم
يطرح برؤوسنا أذلاء فوق الطريق ؟
إنّه لم يكن منه إذلال لأحد قطّ !
ولو فعل ذلك ، فإنّ إذلاله هو العزّ ! »
لقد قال المجنون : « لو أنّ كل من على وجه الأرض
كان يضفي عليّ المديح في كل لحظة [1] ،
فلستُ أبغي مديحاً من إنسان قط .
وليكن شتمُ ليلى مديحي ! حسبي هذا !
إنّ لوماً واحداً منها خيرٌ من مائة مديح !
وإنّ اسمها لخير من ملك العالمينْ !

---

(١) يقطع الشاعر هنا وقائع القصة وحديث الطير بحكاية صغيرة عن مجنون ليلى .

هذا مذهبي حدّثتك به ، أيها العزيز .
فإن يكن مذلّة ، فماذا يمكن أن يحدث فوقه [1]
قال الموكّل : « إنّ برق الغيرة ليتجلّى
فيجلب الدمار على كافة الأرواح ،
فحين يشتعل فأيّ جدوى للروح من مائة أسى ؟
وأيّ نفع للعزّ والذّل في تلك الحال ؟ »
فقالت جماعة الطير المحترقة :
« إنّ أرواحنا قرينة للنار الملتهبة .
وكيف تغدو الفراشة نافرة من النار ؟
إنّ طريقها لهو الخوص في النار !
فلو أنّ وصل الحبيب لا يمدّ إلينا يده
فسوف يسعفنا احتراقنا . هاك شأننا !
ولئن لم يكنْ هناك وصول إلى هذا المقام ،
فلا سبيل لنا سوى أن نُقبِّل الثرى ها هنا ! »

حكاية :

إنّ جملة طيور الزمان
باحت للفراشة بإحدى القصص :
لقد قالت جميعاً للفراشة : « أيتها الضعيفة !
إلى متى تقامرين بهذا الروح الشريف ؟
فما دام الوصال مع الشمعة لن يتحقّق لك ،
فلا تعطي الروح بجهالة . إلى متى هذا المحال ؟ »

---

(١) تنتهي هنا حكاية المجنون وهي من الحب العذري الذي يكثر الصوفية من ذكر وقائعه في أشعارهم.

فقالت : « حسبي أنني دائماً ذاهلة القلب
أمضي ملتحقة بها فيتحقق لي الكمال » .

عود إلى حديث الطير :

فحينما يُقبل الخلق جميعاً أسارى عشقه ،
يكونون غرقى الآلام من الرأس إلى القدم !
ومع أنّ الاستغناء يكون مجاوزاً حدّ الطاقة ،
فإنّ لطفه أيضاً يكون مشرق الوجه [1] .
ولقد أقبل حاجب اللطف ، وفتح الباب
وكان يكشف في كل لحظة مائة حجاب !
وهنا أصبح عالم الكشف متجلياً ،
هنا تحقق انقشاع نور النور !
ولقد أَجلس الجمع على مسند القرب
لقد أجلسهم على سرير المهابة والعزة [2] » .

يأتي بعد ذلك حساب الطير على أعمالها ، ولا يكون هذا إلا بإطلاعها على رقعة حوت سجلا بما قدّمتْ أيديها ، فيعتريها الخجل مما كانت قد قدّمت ، ثم يكون محو السيئات . وتذهل الطير لروعة ما رأت ويتحقق فناء الأفراد في الذات ، وهذا غاية طريق المحبة ، ومنتهى ما تطمح إليه الأرواح .

« وحين نظرت هذه الطيور الثلاثون الذابلة
إلى ما خُطّ في تلك الرقعة الحافلة بالعبرة

---

(١) مع أن المحبة الإلهية فوق أن تقاوم ، ولهذا لابد فيها من معاناة الألم ، فإن اللطف الإلهي يكون مشرق الوجه ، فيخفف من آلا مها .

(٢) انظر النصوص الفارسية : منطق الطير ، ص ٢٦٩ – ٢٧٣ .

كان كلُّ ما صنعه هذا الجمع
منقوشاً بأكمله أمامهم [1].

. . . .

إنّ أرواح تلك الطير ، من الخجل والحياء [2]
أصبحت فَنَاء محضاً ، وازرقّت أجسادها .
وحينما تحقّق لهؤلاء جميعاً كامل الطهر ،
ظفروا كلّهم بروح من نور الحضرة .
وأصبحت رؤوسهم أسيرة لذلك الروح الجديد ،
كما تملكتهم حيرة من نوع آخر !
أما نفوسهم السابقة ، بما صنعت وما لم تصنع
فقد طهرت ، وامّحت من صدورهم ،
وأشرقت من أمامهم شمس القرب ،
فانحنت رؤوسهم جميعاً أمام إشراقها .
فشُهدت طلعة « السيمرغ » حينذاك
متجلية في وجوه طيور الدنيا الثلاثين .
فحينماسارعت هذه الطيور الثلاثون إلى التأمل
كانت هذه الطيور الثلاثون — بدون شك — هي السيمرغ
وأصبحوا جميعاً — في حيرتهم — ذاهلي الرؤوس ،
ولم يعرفوا هل هم هذا السيمرغ أم هم تلك الطير ،
لقد شهدوا السيمرغ في أنفسهم تماماً !
وكان السيمرغ هو الطيور الثلاثون تماماً !

---

(١) المصدر السابق ، ص ٢٧٤ (البيتان السابع والثامن) .
(٢) المصدر السابق ، ص ٢٧٥ .

فحينما كانوا ينظرون ناحية السيمرغ ،
كانوا يظهرون ثلاثين طائراً في هذا المقام !
وكانوا إذا نظروا نحو أنفسهم
أصبح السيمرغ أنفسهم في تلك المرة !

. . . .

فبقي هؤلاء غرقى في حيرتهم ،
وبدون تفكر تملكهم التفكّر !
ولما لم يستطيعوا أن يميّزوا حالا من حال
وجّهوا لتلك الحضرة سؤالابغير لسان
والتمسوا حلاّ لذلك السرّ العظيم
وأرادوا حلاّ لمعنى « نحن » و « أنت » .
فأتاهم الجواب من لدن تلك الحضرة ، بدون لسان :
« إنّ هذه الحضرة مرآة (مشرقة) كالشمس
فكل من أقبل إليها أبصر ذاته
وإنّه ليبصر فيها روحه وجسده .
وما دمتم قد أقبلتم إلى هنا ثلاثين طائراً
فقد ظهرتم ثلاثين في هذه المرآة » .

خاتمة الملحمة : (البقاء بعد الفناء)

وحين مضت ألوفٌ كثيرة من القرون ،
وهي قرون خوت من الزمن لاسابقة ولا لاحقة ،
أسلمت تلك الطيور الفانية ، بعد ذلك ،
نفوسها إلى الفناء الكلي ، في دلال .
وحينما عادوا جميعاً إلى الذات ، بدون الذات ،

فإنّهم (بذلك) قد أقبلوا إلى البقاء بعد الفناء .
ولن يستطيع أحد مهما كان يافعاً أو شيخاً ،
أنْ يحدِّث إنساناً بمعنى هذا البقاء ولا هذا الفناء .
فمثلما هما بعيدان عن نظرك (وشهودك) ،
فشرحُهما بعيدٌ عن الوصف والخبر .
لكنّ أصحابنا قد التمسوا – على سبيل المثال –
شرحاً لمعنى البقاء بعد الفناء .
وأنّى لنا أن نكمل ذلك هنا ؟
لا بدّ لذلك من نظم كتاب جديد !
هذا لأنّ أسرار البقاء بعد الفناء ،
يعرفها ذلك الذي يكون أهلاً لها .
فأنت ما دمت دائب التطلع إلى الوجود والعدم [1] ،
أنّى لك أن تستطيع التقدم نحو هذا المنزل ؟ [2]
أما حينما لا يبقى في طريقك هذا ولا ذاك ،
فهذا البقاء المشرق يتحقق لك حينذاك !
إنّ منزلك أبعد من الروح ، فتنهّدْ (من القلب) !
فالروح شبيهة بأن تكون طريقاً لك . ألا فلتعتزم السير في الطريق !
فإذا ما انتقلت من هذا المنزل إلى ذاك المنزل ،
بذلت روحك في الطريق ، وغدوت ضائع القلب !
إنّي لأرى لك عملا كثيراً فوق هذا الطريق ،
فكيف يعتريك النوم ، أيها الأبله !

---

(١) ، (٢) ما دمت دائم التطلع إلى ما حولك من مظاهر الوجود والعدم في هذا العالم المادي ، فلا سبيل لك إلى التقدم إلى مقام الروح .

تأمّل الأمر من بدايته إلى نهايته كيف كان ،
فلئن عرفت في النهاية ، فما جدوى هذه النهاية ؟
إنّ نطفة قد تَرَبّتَ في مائة عزّ ودلال
حتّى غدت ذات عقل وقدرة على النضال !
ولقد جعلها الله واقفة على أسراره !
كما وهبها معرفة بأفعاله !
وبعد ذلك يجعلها الموت محواً كُليّاً ،
فتخرّ من ذلك العزّ كلّه إلى الذلّ .
فهو يعيدها ثانية تراباً فوق الطريق
ويرجعها مِراراً إلى الفناء !
وإنّ وراء ذلك الفناء لمائة لون من الأسرار ،
كانت قد قيلت له ، لكنّه لم يُقل بها !
وإنّ المرء ليوهب بعد ذلك البقاء الكلّي
وتتحقق له عين العزة من عين الذلّ [1] !
فماذا تعرف أنت عما يكمن أمامك ؟
عُدْ إلى نفسك وتعمّقْ تأمّل العاقبة !
حتّى لا تغدو روحك مردودة من المليك
وحتّى تكون مقبولة عنده في ذلك المقام ،
فأنت إنْ لم تظفر بالنقص في الفناء
فإنّك لن تعاين قط سلامة البقاء .
إنّه يلقي بك – أول الأمر – ذليلاً على الطريق ،
ثم يرفع بعد ذلك بالعزّة مقامك !

(١) يكون إذلال النفس إلى أبعد الحدود هو الذي يحقق أسمى درجات العزة .

فكن عدماً حتى تظفر منه بالوجود !
فإذا ما تحقق لك الوجود ، فأيّ وجود يرقى إليك ؟
فإن أنت لم تغد بالفناء محواً ذليلاً ،
فأنّى لك أن يأتيك خلود [1] العزّ والبقاء [2] ! » .

يصور العطار بعد ذلك هذه المعاني بحكاية طويلة تبلغ أكثر من مائة وستين بيتاً ، ثم يختم عمله بوصف للكتاب يتبعه — على عادته — بمجموعة من الحكايات التصويرية . وسنكتفي هنا بذكر بعض الأبيات التي وصف بها عمله الخالد . قال :

أيها العطار ! لقد نثرت على العالم
ألوفا من خلايا المسك ، في كل لحظة !
فبك امتلأت بالعطر آفاق الكون !
وبك تملّك الهيام عالم العشاق !
فترنّم حيناً بالعشق المطلق .
وترنم حينا بنغمة العشاق .
إنّ شعرك قد وهب عُشّاق الحقّ ذخراً !
لقد أعطى العشاق هذه الحلية التي لا تفنى !
فمنطق الطير ومقامات الطيور ،
عليها خاتمك ، كما يكون خاتم النور على الشمس .
وهذه المقامات هي طريق الحيرة !
لا بل إنّها ديوان الهيام والنشوة !
فتقدّم إلى هذا الديوان وأنت بالغ الوجد ،

---

(١) حرفياً : « إثبات » .
(٢) منطق الطير : ص ٢٧٧ ، ٢٧٨ .

اتخذ من روحك درعاً وانزل إلى هذا الميدان !

ولربما ضاعت الروح في هذا الميدان

بل ربما ضاع الميدان ذاته !

وإن أنت لم تدخله وأنت بالغ الوجد

فلن يظهر لك قط رشاش من غباره ![1] »

ويمضي الشاعر بعد ذلك في وصف منظومته ، فيذكر أنّ القارئ قد لا يعجبه فيه الثناء على نفسه ، لكنّ المنصف لا بد يعرف له قدره لأنّ نور بدره لا يخفى . ولسوف تزول قباب السموات التسع قبل أن تزول نقطة من هذا الكتاب. ويبين الشاعر لقارىء كتابه ما يجب أن يتحلّى به من صفات، وما ينبغي أن يروض عليه نفسه وروحه حتى يحقّق الفائدة المرجوة من قراءة هذا العمل .

وللعطار الحقّ كلّ الحقّ في أن يشيد بهذا العمل العظيم الذي هو بحقّ مفخرة من مفاخر الفكر الإسلامي ، ودرة ناصعة من درر الفنّ التي ازدانت بها حضارة الإسلام الزاهرة .

إنّ منطق الطير ملحمة فكرية حافلة بالمغامرات الروحية ، رائعة الأداء ، فيها الحوار الرائع ، وفيها الأسلوب الروائي الممتاز ، وفيها قدر كبير من الترابط الملحمي ، وإن كانت الحكايات التصويرية قد أحدثت تفككاً في بعض المواضع .

ولقد بقي هذا العمل نابضاً بالحياة خلال القرون ، وترجم إلى عدد من لغات الأمم الاسلامية ، وإلى بعض اللغات الأوروبية ، وهو يعدّ بحقّ أثراً خالداً من آثار الإنسانية[2] .

---

(١) منطق الطير ، ص ٢٨٦ (درو صف كتاب) ، والأبيات الأربعة الأولى من ص ٢٨٧ .

(٢) انظر الترجمات الشرقية والغربية والأعمال التي بنيت على منطق الطير في :
أحمد ناجي القيسي : عطارنامه ، جـ٢ ، ص ٥٨١ – ٢٦٤ .

لقد بُنيت هذه الملحمة على أصول إسلامية سابقة عليها، لكن أنّى لهذه الأصول أن ترقى إلى المستوى الفنّي الذي بلغه شعر العطار. ولقد أصبحت ملحمة منطقق الطير مصدر وحي لكثير من الشعراء منذ عصر مؤلفها حتّى زماننا هذا، ومن هنا كانت لها مكانتها الراسخة في ميدان الأدب المقارن، إلى جانب ما لها مكانة راسخة في ميادين الفكر والفنّ.

جلال الدين الرومي

والمثنوي

عندما نجيء إلى جلال الدين الرومي ، فنحن أمام شاعر من أعظم شعراء الآداب الإسلامية ، وأحد شعراء العالم الأفذاذ . أما مكانته في الشعر الصوفي فلا نكاد نعرف له نظيرا في آداب الشعوب الإسلامية ، وربما لا تعرف له الآداب الإنسانية — بوجه عام — من تفوق عليه في هذا المضمار . ولربما انطوت هذه العبارة على المبالغة لو أنّها مما يذهب إليه كاتب هذه الصفحات وحده ، لكنْ — إذا نظرنا إلى آراء الدارسين الأوروبيين الذين تناولوا هذا الشاعر بالدرس العميق — وجدنا أنهم يذهبون هذا المذهب في تقدير شعر جلال الدين ، وما انطوى عليه من مضمون فكري فلسفي عاطفي ، وما حمله للإنسانية من أفكار وآراء ، تُعدّ من أغلى ما أسهم به أحد أبنائها من كنوز الفكر والفنّ . لقد عاش جلال الدين وازدهر فكره في ظلّ وارف من حضارتنا الإسلامية ، وأدركها قبل أن تتوجّه شمسها المشرقة نحو المغيب ، بعد غارات المغول المدمّرة ، فتجلّى في شعره نضج هذه الحضارة وروعتها واكتمالها

وقد لا يعرف الكثير من قراء العربية هذا الشاعر ، وذلك على النقيض من قراء الآداب الإسلامية الأخرى ، حيث يُقرأ هذا الشاعر بشغف وإعجاب ، سواء باللغة الفارسية ، أو مترجما إلى اللغات الإسلامية الأخرى ، ويُنظر إلى

شعره على أنّه قمة في صورته ومضمونه .

لقد لقي جلال الدين كثيرا من اهتمام الدارسين شرقا وغربا ، وتصدّى لدراسته عدد من كبار المستشرقين ، منهم نيكولسون وآربري وريشتر وريتر وغيرهم ، وترجموا أعماله أو مختارات منها إلى بعض اللغات الأوروبية .[1] كذلك لقي شاعرنا بعض الاهتمام في وطننا العربي ، وآخر ما حدث من ذلك صدور تلك الترجمة العربية لكتاب المثنوي التي أخذ كاتب هذه السطور على عاتقه إصدارها مقرونة بشروح ودراسات [2] ، وكذلك صدور كتاب له عن « جلال الدين الرومي في حياته وشعره » [3] .

وقد لا نكون مبالغين إذا قلنا إنّ مجموع انتاج شاعرنا جلال الدين يبلغ نحو سبعين ألف بيت ، فهو شاعر مكثر ، نظم الغزل والرباعي ، وكذلك نظم المثنوي .

ويمكننا قبل البدء في الحديث عن شعر الشاعر أن نوجز حياته في كلمات . وُلد جلال الدين في مدينة بلخ (وتقع الآن في أفغانستان) يوم ٦ ربيع الأول عام ٦٠٤ هـ ، (سبتمبر ١٢٠٧ م) . وقد لُقِّب بالرومي نسبة إلى أرض الروم (بلاد الأناضول) حيث قضى معظم حياته . أبوه هو محمد بن الحسين الخطيبي ، وكان يدعى بهاء الدين ولد . وقد انتسب جلال الدين من ناحية الأب إلى أبي بكر الصديق ، ومن ناحية الأم إلى أسرة خوارزمشاه التي كانت تحكم إقليم ما وراء النهر ، وتسيطر على بقاع أخرى من العالم الإسلامي ، حين بدأت غارات المغول في أوائل القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) . كان أبو الشاعر عالما دينيا من أتباع المذهب الحنفي ، والظاهر أنّه أحرز

---

(١) انظر : محمد كفافي : مثنوي جلال الدين الرومي ، شاعر الصوفية الأكبر . مقدمة الكتاب الأول (ص ٤٥ – ٦٧) ، مقدمة الكتاب الثاني (ص ٢) . وانظر أيضاً : J.A. Boyle, Ed. : Cambridge History of Iran, Vol. 5, P. 593, 94.

(٢) صدر الكتابان الأول والثاني عن المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ١٩٦٧ .

(٣) صدر عن دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧١ .

في علمه مكانة مرموقة حتى لُقّب بسلطان العلماء . ولقد جُمع لبهاء الدين ولد مختارات من خطبه ومواعظه في كتاب بعنوان « المعارف » يظهر فيها بعض الميل إلى الفكر الصوفي ، كما تجلّت بعض أصدائها في آثار شاعرنا جلال الدين [1] .

وقد اضطر بهاء الدين ولد إلى أن يترك مدينة بلخ مصطحبا أسرته عام ٦٠٩ هـ . والروايات في أسباب ذلك متعددة ، منها أنّه اختلف مع حاكم البلاد ، ولكنّ الأغلب هو أنّه ترك موطنه حين شعر بقرب هجوم المغول . كان جلال الدين حينذاك لا يزال في الخامسة من عمره . وأخذت الأسرة تنتقل من مدينة إلى أخرى . ويُروى أنّها التقت في نيسابور بالشاعر الصوفيّ الكبير فريد الدين العطار ، كما تذكر الروايات أنّه أخذ الطفل جلال الدين بين يديه ، وأهداه نسخة من منظومته « أسرار نامه » ، وأنّه تنبأ له ببلوغ مرتبة رفيعة في التصوف . ومن هناك ذهبتْ هذه الأسرة إلى بغداد ، ثم إلى مكة . وانتقلت بعد ذلك إلى ملطيّة حيث أقامت أربع سنين ، ثم إلى لارنْدا (من مدن الأناضول وتعرف الآن بقرمان) ، حيث أقامت سبع سنين . وفي النهاية استقر بشاعرنا المقام في قونيه . كانت قونيه حينذاك عاصمة للسلطان علاء الدين السلجوقي ، وهو من سلاجقة آسيا الصغرى . وقد توفي أبو الشاعر في هذه المدينة عام ٦٢٨ هـ .

تلقى جلال الدين تعليمه في أول الأمر على أبيه ، ثم على أحد أصدقاء أبيه ، وكان يُدعى برهان الدين محقّق الترمذي . ومما يُروى أيضا أنّه ذهب إلى الشام — بناء على نصح أستاذه برهان الدين — وأنّه أقام بعض الوقت في حلب ، ثم قصد إلى دمشق حيث أقام سنوات . وكان في دمشق حينذاك الصوفي الشهير محيي الدين بن عربي . ولا توجد رواية واحدة يُعتدّ بها تشير إلى أنّ جلال الدين لقي ابن عربي ، كما أنّ شعر جلال الدين لا يشير إلى تأثّره بابن عربي .

---

(١) Cambridge History of Iran, Vol. 5, P. 591.

تولّى جلال الدين التدريس في مدينة قونيه بعد وفاة أستاذه برهان الدين محقّق عام ٦٣٨ ه ، وهناك حظي بعطف حكامها . وتجمّع حوله عدد من التلاميذ والمريدين . ولم يشتهر جلال الدين بالشعر و لا بالتصوف إبان فترة التدريس تلك .

لقد ظهرت عبقرية جلال الدين كشاعر في فترة كان قد بلغ فيها مرحلة متقدّمة من النضج الفكري والنفسي . ولكنّ العجيب في تلك العبقرية أنّها جعلت إنتاجه العقلي بعد أن قارب الأربعين يختلف اختلافا كليّا عن انتاجه قبل ذلك .

لقد كان واعظا وعُدّ من الفقهاء الأحناف ، فأصبح صوفيّا فنانا شاعرا ، وحكيما أخلاقيا وفيلسوفا إنسانيا .

كيف حدث كلّ هذا ؟ إنّ المصادر تصوّر هذا الانتقال بأنّه كان فجائيا ، نشأ من التقاء الشاعر بصوفي كثير التجوال كان يُدعى شمس الدين التبريزي . حقّا لقد كان لهذا الرجل أعمق الأثر في حياة جلال الدين . ولكن وقوع الانقلاب في حياة الشاعر لا يمكن أن يحدث بتلك الصورة المفاجئة ، فلا بدّ أنّ جلال الدين كان ميّالا إلى التصوف ، نزّاعا إلى ذلك التأمل الروحي العميق ، وأنّه بعد التقائه بشمس الدين وجد نفسه ، وأدرك حقيقة ذاته ، فانطلق في الطريق الذي كان مُقدّرا له أن يرفع اسمه على الأيام ، ويضعه في مصافّ الخالدين من شعراء العالم .

ذكر جلال الدين هذا التحول في إحدى رباعياته ، فقال :

« عندما اشتعلت نيران الحبّ في صدري

أحرق لهيبها كلّ ما كان في قلبي

فازدريت العقل الدقيق والمدرسة والكتاب ،

وعملتُ على اكتساب صناعة الشعر ، وتعلّمت النظم ! »

إنّ لقاء الرومي والتبريزي يمثل نقطة التحوّل المعروفة فيما شهدناه من تطوّر روحي عميق عند هذا الشاعر . لقد تمّ هذا اللقاء بين الشاعر وبين التبريزي في عام ٧٤٢ هـ بمدينة قونيه . كان شمس الدين التبريزي صوفيا متجولا بلغ الستين من عمره . وقد جاء به تجواله إلى تلك المدينة . وما كاد جلال الدين يلتقي به حتى وجد فيه الإنسان الكامل ، والمثل الأعلى لما يمكن أن يطمح إليه البشر . وتذكر تراجم الشاعر أنّه أخذ شمس الدين إلى داره ، وأنّهما بقيا معا لا يفترقان مدة عام أو عامين . كما أنّ هذه التراجم متفقة على أن جلال الدين تحوّل بعد هذا اللقاء إلى إنسان آخر ، اختلفت كل أحواله عما كانت عليه من قبل . وكتُب التراجم لا تقدم لنا معلومات واضحة عن التبريزي هذا ، ومدى علمه ، لكنّ البحث الحديث كشف كتابا يُقال إنّه جمع بعد اختفاء التبريزي يُعرف « بمقالات شمس تبريز » ، ويتجلّى فيه بعض تأثيرٍ لهذا الصوفي على جلال الدين . ومن المحقّق — على أية حال — أنّ شمس الدين قد أثر في حياة شاعرنا أعمق الأثر ، إلى حدّ أنّه صرفه عن تلاميذه صرفا كاملا ، وجعله يعرض عن الوعظ والتدريس ، وينصرف إلى حياة التأمل الصوفي ، وينطلق في التعبير عن تجاربه الجديدة بأسلوب جديد ، هو ذلك الفيض الغامر من الشعر الذي أُثر عن جلال الدين .

ولقد حقد تلاميذ جلال الدين على ذلك الدخيل الذي صرف أستاذهم عنهم ، وهاجموه ، فما كان منه إلا أن سافر خفية إلى دمشق . فحزن جلال الدين وابتأس لافتراقه عن هذا الصديق الروحي ، ونظم كثيرا من شعره الوجداني في فترة الفراق تلك . ولم ينقذه من شجونه إلا ابنه سلطان ولد ، الذي ذهب إلى دمشق وعاد بشمس الدين . وقد ذُكر أنّ تلاميذ الرومي هاجموا التبريزي من جديد ، فرحل للمرة الثانية ، وأنّ الرومي عمل من جديد لإعادته إلى قونيه ، لكنّه اختفى نهائيا عام ٦٤٥ هـ . قيل في تفسير هذا الاختفاء إنّ تلاميذ جلال الدين قد قتلوه . وقد تألّم جلال الدين كثيرا لفقد صديقه ، وهتف من أعماق قلبه قائلا :

« من ذا الذي قال إنّ شمس الروح الخالدة قد ماتت ؟

ومن ذا الذي تجرّأ على القول بأنّ شمس الأمل قد تولّت ؟

إنّ هذا ليس إلا عدوّا للشمس وقف تحت سقف ،

وربط كلتا عينيه ثم صاح : ها هي ذي الشمس تموت ! »

ومهما يكن من أمر فقد كان لصداقة الرومي والتبريزي حصيلة شعرية هائلة ، جادت بها عبقرية شاعرنا . لقد نظم ديوانا كاملا أسماه « ديوان شمس تبريز » ذكرى لصديقه وأستاذه الروحي شمس الدين التبريزي . وقد دأب جلال الدين على وضع اسم شمس الدين في تخلّص غزلياته (والتخلّص في الغزل الفارسي هو أن يذكر الشاعر اسمه الأدبي في البيت الأخير من الغزل) ، فكأنما جلال الدين بذلك ينسب إلى شمس الدين الفضل في نظمه لتلك الغزليات .

وقد ظلّت ذكرى شمس الدين يقظة في روح الشاعر ، فذكره بأرفع العبارات في كتابه « المثنوي »[1] . كما أنست روح الشاعر إلى بعض تلاميذه ومريديه ، ووجدت فيهم بعض السلوى عن فقدان شمس الدين . وأول من يُذكر من هؤلاء صلاح الدين زركوب (الصائغ) . وقد تُوفي هذا عام ٦٥٧ هـ[2] .

وقامت صداقة وثيقة بين الشاعر وبين تلميذه حسن حسام الدين (٦٢٢ — ٦٨٣ هـ) . ويرتبط اسم حسام الدين هذا بالمثنوي ارتباط اسم شمس تبريز بديوان الغزليات . فقد نُسب إليه الفضل في حثّ أستاذه على نظم هذا العمل العظيم ، كما أنّه لزم الشاعر إبان سنوات النظم ، وكان يكتب ما يمليه عليه ، أو ينشده بصوته الجميل . وقد ذكر جلال الدين تلميذه حسام الدين في المقدمة المنثورة للمثنوي ، وهي مقدمة عامة للكتاب كلّه ، كما ذكره في المقدمات

---

(١) محمد كفافي : جلال الدين الرومي في حياته وشعره ، ص ٢٨ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٩ .

المنظومة لجميع الأجزاء ، ما عدا الجزء الأول ، وامتدح الشاعر تلميذه بأرفع العبارات ، وأثنى عليه وعلى أسرته [1] . وبلغ حسام الدين مكانة رفيعة عند أتباع الطريقة المولوية ، وهي الطريقة التي أنشأها الشاعر ، مما جعله يرأس هذه الطريقة بعد أستاذه ، برغم وجود خلف للشاعر من صلبه هو ابنه سلطان ولد . وقد بقي حسام الدين شيخا للطريقة المولوية إلى أن توفي عام ٦٨٣ هـ .

عاش جلال الدين حياة عاطفية ارتبط فيها بكثير من الأصدقاء والتلاميذ . وللشاعر كتاب منثور بعنوان « فيه ما فيه » يتضمن سجلاً لمجالسه مع مريديه ، وما كان يدور فيها من أبحاث ومحاورات .

كان جلال الدين يعيش في بيئة مختلطة الأجناس والأديان واللغات هي بيئة الأناضول ، فهي ذات ثقافة إسلامية يتكلم فيها الناس لغات متعددة هي التركية والفارسية والعربية ، كما أنّ بها مجتمعات مسيحية رومية . ولقد ظفر جلال الدين بحب الجميع ، وأصبح في تلك البيئة مصدر إصلاح وتقريب بين مختلف الأجناس والطوائف . يُضاف إلى ذلك أنّ الشاعر لم يكن يدعو إلى تصوف سلبيّ يؤدي إلى الانصراف عن الحياة الدنيوية ، أو إلى مجرد تصوف فكري ، بل كان يحث على العمل ، ويدعو أتباعه إلى أن يكونوا منتجين في هذه الحياة . وكان كثير من أتباعه من المحترفين لمختلف الصناعات ، ولهذا جاء أثره عميقا على أبناء عصره .

ولقد كان جلال الدين فنّانا ، يحبّ الموسيقى حبّا عظيما ، ويكثر من الاستماع إليها . وكان الناي ــ بما يمثّله من حنين ــ من أحبّ الآلات الموسيقية إليه . وقد افتتح المثنوي بدعوة إلى الإصغاء لحديث الناي .

ولم يُعرف عن الشاعر نظم المديح ، أو التقرّب من حكام الزمان ، بل كلّ شعره يدور حول التعبير عن فكره ووجدانه ، وثقافته الواسعة التي كادت تحيط بمختلف جوانب الفكر الإسلامي .

---

(١) المصدر السابق ، ص ٢٩ .

ينقسم تراث جلال الدين الشعري من حيث الشكل إلى ثلاثة أقسام هي الديوان الذي يُسمى « ديوان شمس تبريز »، والرباعيات والمثنوي . وسنذكر هنا كلمة موجزة للتعريف بكل من الديوان والرباعيات، نقدّم بها لدراستنا للمثنوي .

اولا : الديوان : ويُعرف – كما ذكرنا – بديوان شمس تبريز ، ويشتمل هذا الديوان على غزليات صوفيّة ، يبلغ عددها ٣٥٠٠ غزلا نُظمت في بحور متعددة . أما عدد أبيات هذا الديوان فيبلغ – في أقدم النسخ الخطية – نحو ٤٣ ألف بيت . وقد تخلّص الشاعر في أكثر غزليات الديوان باسم شمس تبريز ، أي أنه ذكره في خاتمة تلك الغزليّات . يقول : « إنّ شمس تبريز حرّك أوتار القيثار في روحي ، فلا عجب أني قد أصبحت أرغنون العشق » . وفي هذا القول اعتراف واضح بأثر شمس الدين في نفس شاعرنا . كما تخلّص الشاعر في بعض الغزليات باسم صلاح الدين زركوب ، وكذلك بكلمة « خاموش » ومعناها « الصامت » .

ولقد كانت غزليات الديوان الأولى فاتحة إنتاجه بعد أن تحوّل من التدريس والوعظ إلى التصوف . وكثير من هذه الغزليات تحمل الشحنة الأولى لهذا الانقلاب الروحي ، فهي عنيفة الإحساس ، جياشة المشاعر ، محلّقة في آفاق عالية من التأمل الروحي . إنّ الديوان سجل حافل لأحوال روح ثائر ، تجلّت له آلاف المشاهد والصور ، فانطلق معبّرا عنها بشعر غنائي رفيع .

ومما ينبغي ألا يُنسى هنا – ونحن نتحدث عن الديوان – أن الشاعر كان فيه متنوع الأوزان ، وقد حفل بألوان رائعة من الموسيقى الشعرية ، تتفق وما كان للشاعر من حساسية موسيقية ، تظهر في حرصه على السماع ، وفيما يُروى من أنّه كثيرا ما كان ينظم الشعر على أنغام الموسيقى . وفي الديوان يغلب على الشاعر طابع الفنان ، فهو مختلف عن ذلك المفكر الذي نلقاه في المثنوي ، فليس في الديوان اهتمام واضح بالنظريات الفكرية ، وشرح لها ، وإنما انطلاق مع العاطفة الجيّاشة .

ولقد بينا من قبل كيف ظهر على يد سنائي لون جديد من الغزل الفارسي ، وكيف تطور هذا الغزل على يد العطّار . وإنّ غزل جلال الدين يمثّل تطورا جديدا في تاريخ هذا الفنّ ، فقد نظم الشعر الغزلي بصورة متفوقة تفوقا واضحا على كل من سبقه ، سواء من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون[1] .

ثانيا : الرباعيات : وهي منظومات في ذلك اللون المشهور في اللغات الإسلامية ، ويُعرف عند الفرس باسم عربيّ هو«الرباعي» ، كما يُعرف عند العرب باسم فارسي هو « الدوبيت » . والتسمية التي استخدمها العرب تشير إلى عدد الأبيات في الرباعي ، أما التسمية التي استخدمها الفرس فتشير إلى عدد المصاريع . ويُنسب إلى جلال الدين ١٣٥٩ رباعيا ، بعضها مدسوس على الشاعر ، كما أنّ المستوى الفني لرباعياته لا يرقى إلى المستوى الفنيّ الذي بلغه الشاعر في الديوان والمثنوي .

المثنوي

اختار جلال الدين لمنظومته الكبرى اسم « المثنوي » . وهذه التسمية لا تشير إلى مضمون هذا العمل الكبير ، وإنما هي تشير إلى الشكل الذي نُظم فيه . لقد ذكرنا من قبل أنّ المثنوي هو — من حيث الصورة العامة — شكل من أشكال الشعر الفارسي الإسلامي ، عُرف منذ وقت مبكّر في تاريخ هذا الشعر ، ونُظمتْ فيه مطوّلاتُ الفرس الشهيرة ، ومن أهم ما يُذكر من بينها شاهنامة الفردوسي ، وحديقة الحقيقة لسنائي ومثنويات العطار ، ومنظومات نظامي الخمس ، وكلها أعمال قد تناولناها من قبل في دراستنا . فكلمة مثنوي تعني ذلك النظم الذي يُعرف بالمزدوج في العربية ، وهو شعر يكون لكل بيت فيه قافيته الخاصة التي يتحدّ فيها شطراه ، وبهذه تتحرر المنظومة المطوّلة من القافية الموحّدة التي طالما عاقت القصيدة العربية عن الانطلاق . ويبلغ عدد أبيات مثنوي

---

(١) لمزيد من التفصيل انظر كتابنا : جلال الدين الرومي في حياته وشعره (ص ٤٢ — ٤٨) ، وانظر أمثلة من الغزل مع ترجمة لها (ص ٣٩٨ — ٤٩٠) .

جلال الدين أكثر من ستة وعشرين ألف بيت ، فهو من أطول الأعمال الشعرية .

إذا كان لنا أن ندرس المثنوي بوصفه إحدى الملاحم الأدبية ، فنحن أمام عمل فريد من حيث الشكل العام ، ولهذا نجد أنّ حديث الدارسين عنه ، ووصفهم له يتفاوت تفاوتا بعيدا بتفاوت نظرتهم إليه ، وإدراكهم لجوهر مضمونه .

يصفه بعض الباحثين الأوروبيين بأنه « الكوميديا الإلهية في الإسلام » ، ومعنى ذلك أنّ المثنوي قد صنع للفكر الإسلامي ما صنعته كوميديا دانتي للفكر المسيحي الكاثوليكي [1] . ومن بين من قال بذلك نيكولسون مترجم المثنوي إلى الانجليزية وشارحه . وليس معنى هذا أنّ المثنوي مماثل في تركيبه الشكلي للكوميديا ، فالكوميديا قائمة في تركيبها العام على تنظيم منطقي ، وتنطلق في إطار عام ، مصورة رحلة الشاعر الروحية إلى العالم الآخر . أما المثنوي فلا ينطوي على مثل هذا التنظيم المنطقي ، ولا يتخذ من العالم الآخر والرحلة إليه موضوعا أساسيا أو إطارا يدور حوله . والمشابهة الجامعة لمثل هذين العملين هي أنّ كلاً منهما يدور حول الإنسان ومشكلاته ، الإنسان أمام الخالق ، وأمام الأقدار ، وأمام مجتمعه ، وأمام نفسه ، وكل ما يحركه من أفكار وأوهام وغرائز . ولربما كانت النظرة إلى المثنوي على أنّه أهم عمل أدبي يعالج هذه الأمور في الفكر الإسلامي ، وإلى الكوميديا على أنّها أهم عمل ظهر في الفكر المسيحي يتناول هذه الموضوعات هي التي يمكن أن توحي بالجمع بين مثل هذين العملين ضمن نوع أدبي واحد هو الملحمة الأدبية أو الفكرية .

يوصف المثنوي أيضا بأنه موسوعة صوفية [2] ، وهو وصف رديء ، بعيد عن الدلالة على طبيعة المثنوي فالشاعر لم يقصد بعمله هذا أن يسجّل الفكر الصوفي تسجيلا موسوعيا تعليميا ، أو يتناوله بأسلوب موسوعات التصوف .

---

(١) Johannan, John D., Ed. : A treasury of Asian Literature. The New American Library. New York, 1956 . (P. 29).

(٢) Cambridge History of Iran, Vol. 5, P. 593.

وربما وُصف بأنه « كتاب الصوفية المقدس » [1] وهذا الوصف لا يمكن أن يعني أكثر من إعجاب الصوفية به ، وتعظيمهم لمحتواه الفكري ، في حين أنّ غير الصوفية من متذوقي الشعر والفنون يجدون فيه مصدرا خصبا لألوان من الجمال الفني ، إلى جانب ما ينطوي عليه من مضمون فكري أو ديني .

إنّ المثنوي — في ظاهره — يبدو خاليا من الترتيب والتنسيق ، لكنّ الباحث وراء هذا الظاهر يمكنه أن يكتشف نوعا من التصميم والتنسيق . هذا التصميم — هو في صورته العامة — مجموعة من الإطارات الفكرية اتخذها الشاعر ، لكنه عبّر عنها بمجموعة من القصص الرئيسية ، تخلّلتها قصص فرعية وتأملات فكرية ، وتحليلات نفسية .

لو تناولنا الكتاب الأول — على سبيل المثال — وحاولنا أن ننظر إلى الموضوعات الكامنة وراء قصصه الأساسية أمكننا أن نستخلص ما يلي :

١ — الإرادة الإلهية ، وعجز الإنسان عن تفسيرها ، ووجوب تقبله لما يعجز عقله عن فهم أسراره .

٢ — الإنسان في سعيه إلى خالقه : ليس التعصب هو السبيل الموصل إلى الخالق .

٣ — الجبر والاختيار .

٤ — الروح والجسد ، وموقفهما من أعمال الإنسان .

٥ — النفس ووجوب تهذيبها ، وتخليصها من نزعاتها الحسيّة .

٦ — الصراع بين النفس والروح والجسد .

٧ — الله والناس . (المؤمن يسعى إلى الله ، وكذلك الكافر وإنْ ضل السبيل في سعيه) .

---

(١) المصدر السابق .

٨ – وجوب التحقق بالفناء أمام الله . (قصة الأسد والذئب والثعلب) .

٩ – الغرور والاعتداد بالذات وأضرارهما . (قصة هاروت وماروت) .

١٠ – جلاء النفس وتنقيتها بوصفهما السبيل لإشراق المعرفة الحقيقية . (قصة المباراة بين الروم والصين في فنّ النقش) .

هذه إطارات فكرية عامة يمكن استخلاصها من سياق الكتاب الأول من المثنوي . وتنطوي تحت هذه الإطارات الفكرية العامة تفصيلات مختلفة ، وقصص كثيرة ساقها الشاعر بأسلوب فنيّ يجعل القارىء يمضي مع النص ، فلا يحس بتمزّق السياق ، ولا يملّ متابعة الشاعر فيما يقوده إليه من حديث أو حكاية . ولم يشأ الشاعر أن يعالج هذه الأمور بأسلوب الباحث أو الدارس، وإنما هو قد عالجها بأسلوب الفنّان ، فالمثنوي – في الحقيقة – عمل فنيّ قبل أن يكون عملا فكريا تعليميا ، ومن هنا أخطأ كثير من الشراح في فهمه ، إذ حاولوا ربط أفكاره بكثير من الآراء والنظريات التي لا يقبل النص التأويل للدلالة عليها .

« إن روعة المثنوي تأتي من أنه يتناول الحياة بكل جوانبها ، ولكن بذوق صوفي . لا نكاد نرى موضوعا من موضوعات الأخلاق أو السلوك لم يطرقه الشاعر . ولكنّ سبيله في معالجته لم يكن سبيل الواعظ ، بل سبيل الشاعر الفنّان . وكذلك حفل المثنوي بالقرآن والحديث وقصص الأنبياء والقصص الشعبي والأساطير والعادات والفلسفة والكلام والطبّ والفلك ، بل ولا نكون مبالغين إذا قلنا إنّه كشف عن معرفة جلال الدين بألعاب التسلية الشائعة من شطرنج ونرد وكرة وصوبجان .

ومما يمكن ذكره هنا أنّ مؤلفا هنديا يدعى تلميذ حسين ألّف كتابا بعنوان « مرآة المثنوي » أحصى فيه الموضوعات التي تناولها جلال الدين في منظومته ، وانتهى إلى أنها بلغت ١٢٨١ موضوعا .

أما تناول هذه المسائل ، فقد كان بأسلوب تحليلي يتسم بالجدّ ، ولكنه - بين حين وآخر - يدخل عنصر السخرية والفكاهة فيكون بالغ الأثر ، ويرسم به لوحات رائعة ، لا تتاح إلا لمن أوتي قدرا عاليا من براعة التصوير (١) » .

« أما الشخصيات التي يستعين بها في تصوير كل هذه الأفكار ، فمنهم الملوك والسلاطين ، ومنها الخلفاء ، ومنها الدراويش والشحاذون ، ومنها الأنبياء والأولياء ، ومنها الكفرة والعصاة والمجرمون ، ومنها التجار الأمناء ، ومنها المحتالون والمدلِّسون . يكاد القارىء يقابل فيه كل أنموذج من النماذج البشرية ، ويشهد الإنسان في مثاليته أو تهاويه وانهياره ، وقد صورته يد فنان أصيل . وكل مشهد وقعت عليه عينه ، جعل منه مصدرا لوحي الشعر ، وموضوعا لإبداعه . نقابل في المثنوي النبيّ بين قومه ، والمليك بين رعاياه ، والقاضي ، واللص ، والمحتال ، والغنيّ ، والمتسول . نرى ساكن القصر في بذخه ، والبؤساء في شقائهم . نرى شوارع المدن ، وما كانت تعجّ به من ضروب السعي في طلب الرزق ، سواء منه ما كان شريفا أو غير شريف .

نرى الحكيم والأبله ، والمتعفِّف والنهم . والخلاصة أنّنا نشهد في المثنوي مجتمعا حيّا ، أفراده موزّعون بين الفضيلة والرذيلة ، والكمال والنقص ، والمثالية المترفعة ، والواقع المظلم المرير .

إننا نلقى في المثنوي شاعراً سبحت روحه في آفاق الجمال ، سواء منه ما يُرى ، وما لا يُرى ، ومع ذلك نراه واعيا لكل ما يدور حوله في هذه الحياة ، خبيرا بدروبها ومسالكها ، لا يكاد يخفى عليه شيء من معارف أهل زمانه » (٢) .

« وقد اشتمل المثنوي على نحو ٤٧٥ قصة ، نجح الدارسون في ردّ كثير منها إلى أصول سابقة . وتتضمن حواشي نيكولسون ، ودراسة فروزانفر ، وحواشي ترجمتنا للمثنوي جهودا في هذا السبيل . وما دمنا قد أشرنا إلى الأصل القديم

---

(١) انظر كتابنا : « جلال الدين الرومي في حياته وشعره » ، ص ٥٢ ، ٥٣ .

(٢) محمد كفافي : مثنوي جلال الدين الرومي . (مقدمة الكتاب الأول ، ص ٤٦ ، ٤٧).

لهذه القصص ، فلعلّنا نتساءل ، من أيّ المصادر استمدها الشاعر ؟

لقد كانت مصادر الشاعر متعدّدة إلى أبعد الحدود ويرجع تعدد هذه المصادر إلى تعدد المناسبات التي كان الشاعر يلجأ فيها إلى إيضاح أفكاره بالقصص والتمثيل . ويمكننا أن نشير على سبيل المثال ، لا على سبيل الحصر ، إلى بعض هذه المصادر .

أول هذه المصادر بدون شك هو القرآن الكريم ، وقصص الأنبياء . وقد كان الشاعر لا يتخذ أحد الرسل موضوعا لإحدى قصصه ، وإنما يقتبس هذا الموقف أو ذاك من حياته ، ثم يصوغه في صورة قصصية ، ويستخرج بعد ذلك من المواقف ما شاء من فلسفة خلقية . فاختيار الموقف يُبنى — قبل كل شيء — على صلاحيته لإيضاح جانب من تفكير الشاعر . وقد يرد ذكر أحد الأنبياء في مواضع متفرقة ، وفي كل مرة يقص الشاعر حكاية مختلفة عنه . فاستخدام الشاعر لقصص الأنبياء يسير على نهج ما جاء في القرآن الكريم ، من ورود قصص الأنبياء في مواضع مختلفة من الكتاب الكريم . فموسى قد ورد في مواضع متعدّدة من المثنوي ، وكذلك سليمان وغيرهما من الرسل والأنبياء . وليس من الضروري أن يقتصر اقتباس الشاعر على ما ورد في القرآن عن هؤلاء الأنبياء .

وبعض هذه القصص يتعلق بطرف من سير كبار الصحابة أو الصوفية أو الزهاد . وكان هناك مَعين لا ينضب لمثل هذه القصص ، اشتملت عليه كتب التصوف والوعظ التي حفل بها العالم الإسلامي قبل جلال الدين . فنجد في مثل هذه القصص ما يتعلق بذي النون أو إبراهيم بن أدهم أو غيرهما من الصوفية .

وبعض قصص المثنوي يتعلّق بسير الملوك والخلفاء . وقد يعيّن الشاعر اسم الملك ، وقد لا يذكر شيئا عن شخصه ، وإنما يقتصر على تعيين مكانه . وإلى جانب قصص الملوك ، هناك قصص الوزراء وغيرهم من ذوي السلطان .

ومن بين قصص المثنوي ما يتعلق بسيرة الحكماء أو الفلاسفة أو الأطباء .

ومنها ما يتعلق بالفقهاء والمتكلّمين ، وبخاصة في معرض المحاورات الّتي يناقش فيها أساليبهم في الفكر والنظر .

ومن القصص ما يتعلق بالجواري والعبيد ، ومنها ما هو مقتبس من كتاب كليلة ودمنة أو غيره من الكتب الّتي سارت على نهجة .

وكان للقصص الشعبيّ أيضا نصيبه في المثنوي حيث تناول الشاعر بأسلوبه بعض قصص ألف ليلة وليلة ، وبعض النوادر الشائعة على نطاق شعبي ، كنوادر جحا .

وكان بعض هذه القصص لا يعدو أن يكون مجرّد رواية لإحدى المعجزات ، ووصفا للصورة الّتي تمت بها هذه المعجزة . وربما تمت رواية القصة في أبيات قليلة ، ثم يتخذ منها الشاعر تمثيلا لفكرة يتحدّث عنها ، أو تجسيدا لفلسفة يريد إيضاحها .

ولقد كان لتنوع المصادر الّتي اقتبس الشاعر منها قصصه ، ولتعدد المواقف الّتي عالجها ، أثر كبير في ربط المثنوي بالحياة ، وبالمجتمع البشري [1] » .

« إنّ الاستخدام الأخلاقي للقصص ليس مما ابتدعه الشاعر ، فقد سبقه إلى ذلك كثير من الكتاب والشعراء . ولكنّ فنّ جلال الدين يتجلّى في البناء الذي يقيمه على قصة صغيرة شائعة فيجعل منها عملا فنيا ناضجا . إنّه يجدّد شكل القصة إذ يرويها بأسلوبه الخاص ، ويخلق لها المواقف الدرامية ، ويضع لها الحوار ، ثم يخلع عليها مضمونا جديدا بأن يفسّرها على طريقته ، ويخرج منها بمفهومات ومبادىء جديدة ، لم تكن قط مرتبطة بها ، ولا مفهومة منها .

وينبغي ألا يغيب عنا ونحن ندرس الفنّ القصصي عند الشاعر أنّه لم يكن يهدف إليه كغاية ، وإنما كان يستخدم القصص كوسيلة لإيضاح آرائه وأفكاره .

---

(١) محمد كفافي : مثنوي جلال الدين . (مقدمة الكتاب الثاني: القصة والحوار في المثنوي . ص ٢ – ٤) .

وكان هذا الأمر سببا في أنّ الشاعر استخدم المادة القصصية الشائعة من جهة ، وفي أنّه لم يكن يسرد القصة كوحدة متماسكة ، بل كثيرا ما كان يصل إلى نقطة منها ، ثم يستطرد من هذه النقطة معلّقا عليها ، مستخلصا الحكمة التي تنطوي عليها ، ثم يعود من بعد الاستطراد لرواية القصة . بل ان الظاهر أنّه كان يتخذ القصة وسيلة لتشويق المستمع لمتابعة آرائه . وفي بعض الأحيان عبّر عن ضيقه لأنّ المستمع ينشغل قلبه بحوادث القصة عن متابعة مغزاها » (١) .

هذه المقتطفات القصيرة من بحثنا عن القصة والحوار في المثنوي لا يمكن أن تُغني عن قراءة البحث كله ، فنحن نحيل القارىء إليه ونكتفي هنا ببعض الملحوظات عن فنّ الشاعر في تصوير القصص وروايتها :

أولا : للشاعر قدرة متفوّقة في رواية القصة ، وهو يسمو في ذلك على كل من سبقه من شعراء التصوف .

ثانيا : كاد الدارسون يجمعون على أنّ جلال الدين — بقدرته الفنية — يحول كل قصة يقتبسها إلى عمل فنيّ ذاتي لا يكاد يربطه بالأصل إلا خطوط عامة . وكم من حكاية صغيرة تحوّلت على يديه إلى عمل فني متكامل . من هنا كان الإصرار على أهمية التأثير والتأثر في دراسة الأدب المقارن من الأمور التي لا تنطبق على كبار الشعراء والفنّانين ، الذين يحوّلون أسطورة صغيرة أو خرافة بسيطة إلى عمل فنيّ مرموق . ولو كان التأثير والتأثّر هما العامل أو المؤثر الجوهري لظهور مثل هذه الأعمال ، لظهر الكثير منها خلال العصور . فالواقع أنّ العبقرية الأدبية هي التي يُعتدّ بها في مثل هذه الحالات ، وليست دعاوى التأثير والتأثّر .

ثالثا : للشاعر قدرة رائعة في صياغة الحوار . وهو يضفي عليه حياةً وعمقَ تأثير ، إذ يجعله على مستوى المتحاورَيْن ، كما أنّه ينوّع به أساليبه القصصية .

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٠ .

إنّ المثنوي – كما ذكرنا – ليس منظومة قصصية فحسب ، بل هو ملحمة إنسانية أخلاقية . ومن هنا حفل بشتّى المواقف ، وعبّر عن تلك المواقف بمختلف الأساليب . والطابع الغالب على المثنوي هو البساطة والاقتصاد في العبارة . لكنّ الشاعر في بعض الأحيان قد يشحن ألفاظه بمعان لا تكاد تتسع لها الألفاظ . فهناك مستويات مختلفة في التعبير عن مختلف المواقف ، لكنّ الشاعر دائما ماثلٌ في عمله بأسلوبه وفكره ، أصيلٌ في تعبيره وفنّه . ولقد كتبنا بالتفصيل في ذلك ، ولا نريد أن نعيد هنا ما كتبناه [1] . إنّ جلال الدين في عمله هذا مصوِّر فنان ، وفيلسوف حكيم ، وصوفي عاطفي ، ومعلم بارع ، ومحلل نفسي عميق النظرات ، وقصاص ممتع . وكل ما قدّمه في منظومته من فكر وتأمل يدور حول الإنسان ، وموقفه من خالقه ومن الكون ، بكل ما تنطوي عليه هذه العبارة من معان . ومن هنا استحقّت هذه المنظومة أن توصف بأنّها إحدى الملاحم الإنسانية الكبرى ، إلى جانب أنّها أعظم ملحمة فكرية أدبية عرفتها الحضارة الإسلامية .

ولقد وُلد المثنوي عميق الأثر ، فقد نُظم لجماعة من التلاميذ والمريدين تلقوه عن الشاعر . وسرعان ما ذاعت شهرته على الأيام ، وازداد الناس تعظيما له . يصفه الفرس بأنه « قرآن پهلوي » ، وهو أكبر وصف يمكن أن يضفيه مسلم على أحد الكتب ، فمعناه أنّ المثنوي ينقل روح القرآن وتعاليمه إلى الفارسية . أما الشاعر عبد الرحمن الجامي فيصف جلال الدين بقوله : « إنّه لم يكن نبيّا ، لكنّه أوتي الكتاب » . ويشارك كبار المستشرقين علماء العالم الإسلامي إعجابهم بجلال الدين وفكره . ويكفي أن نذكر هنا رأي المستشرق نيكولسون الذي ترجم مثنوي جلال الدين إلى اللغة الانجليزية وشرحه ، كما درس قصائد من ديوانه المعروف بديوان شمس تبريز . يقول إنه اشتغل بأدب جلال الدين ثلاثين عاما ، فلم تزده طول الصحبة لأعمال هذا الشاعر ، والألفة بها ، إلا تقديرا لها ، وإنّ ما وصفه به – قبل ذلك بثلاثين عاما – من أنّه أعظم شعراء الصوفية على

---

(١) محمد كفافي : جلال الدين الرومي في حياته وشعره . (ص ٧١ – ١٣٤) .

الإطلاق ليس بالوصف الذي يوفيه حقه ، « وإلا فأين لنا أن نرى صورة شاملة للوجود بأكمله ، منطلقة أمامنا خلال الزمن ، مستمرة إلى الأبد ؟ إنّ هذا الشعر إلى جانب طابعه الصوفي قد انطوى على ثروة من مواقف السخرية والتهكم ، والمواقف التي تثير الرثاء ، وصور رسمتها يدٌ صناع ما مسّت شيئا إلا كشفت حقيقة جوهره » (١) .

أهمية جلال الدين بالنسبة لدارسي الآداب الإسلامية المقارنة ترجع إلى انتشار أعماله على نطاق واسع ، وعمق تأثيرها في هذه الآداب ، وبخاصة الأدبين التركي والأردي .

لقد كانت شبه جزيرة الأناضول هي البيئة التي شهدت ظهور أعمال جلال الدين . وقد شهد عصره بداية ظهور الدولة العثمانية ، وكذلك كانت بداية ظهور الأدب العثماني في أعقاب وفاته . وقد بيّن الأستاذ جب مؤلف كتاب « تاريخ الشعر العثماني » كيف كان لجلال الدين أعمق الأثر في تطور هذا الشعر . لقد سيطر جلال الدين بفكره وفنّه على شعراء العصر الأول من عصور الشعر التركي ، فأقدم نماذج هذا الشعر مثنويات صوفية أو مرتبطة بالإلهيات ، نظمت بلغة بسيطة خالية من محاولات التأنّق اللفظيّ أو التصنّع في التعبير (٢) .

ولا يقتصر أثر جلال الدين الأدبي والفكري على الشعر العثماني وحده ، بل إنّ هذا الأثر قد امتدّ — على حد تعبير الأستاذ جب — من شواطيء البحر المتوسط إلى حائط الصين (٣) .

ولجلال الدين تأثير عميق على الآداب الإسلامية في الهند ، فقد اشتهرت أعماله بين أدباء تلك البلاد ومفكّريها خلال العصور ، ولم تنقطع دراستها والتأثر بها حتى العصر الحديث . وأوضح مثل على ذلك ما كان لجلال الدين من

---

(١) محمد كفافي : مثنوي جلال الدين الرومي . (مقدمة الكتاب الأول ، ص ٤٣) .
(٢) Gibb : A History of Ottoman Poetry, Vol. I, P. 147.
(٣) المصدر السابق ، ص ١٤٦ .

تأثير عميق على شاعر الپاكستان الكبير محمد إقبال ، الذي تأثر في كثير من منظوماته بفكر جلال الدين [١] ، كما اتخذه دليلا مرشدا في رحلته إلى العالم الآخر ، تلك التي صورها في منظومته « جاويد نامه » [٢] .

وقد ظهرت للمثنوي ترجمات كثيرة في الآداب الإسلامية المختلفة ، كما شُرح شروحا متعددة بلغات إسلامية عديدة ، ووضع حوله كثير من الدراسات خلال العصور [٣] . وفي العصور الحديثة انتقلت شهرته إلى الغرب ، وتناوله بالدرس كثير من علماء الدراسات الشرقية [٤] .

مثال من قصص المثنوي

الرجل الذي طلب من موسى أن يعلمه لغة الطيور والبهائم

قال أحد الفتيان لموسى : « علِّمني لغة الحيوان حتى يكون لي أن أحصِّل العبرة في ديني من صوت البهائم والوحوش ! فما دامت ألسنة بني الإنسان جميعا وراء الماء الخبز والتفاخر ، فلعلّ للحيوانات همّاً آخر ، يتعلق بساعة الرحيل ! » .

فقال موسى : « اذهب وتخلّ عن هذا الهوس ، فهذا (الأمر) له عظيم خطره، أمامك ووراءك .

واطلب العبرة واليقظة من الله ، لا من الكتاب والمقال والحرف والشفاه ! »

---

(١) محمد كفافي : مثنوي جلال الدين الرومي (مقدمة الكتاب الأول ، ص ٤٢) .
(٢) انظر : جاويد نامه : البيت ١٨٤ وما يليه .
(٣) محمد كفافي : مثنوي جلال الدين الرومي (مقدمة الكتاب الأول ، ص ٥١ — ٥٣) .
(٤) المصدر السابق ، ص ٥٤ — ٥٨ . وانظر أيضاً :
Boyle, Ed. : The Cambridge History of Iran. (P. 591 - 594).

ولقد ازداد الرجل حماساً من جراء ذلك المنع الذي أبداه (موسى) . وإنّ المرء ليزداد بالمنع حماسا .

فقال الفتى : « يا موسى ! إنّ كل شيء قد وُجدتْ لديك حقيقته ، حينما أشرق نورك .

فليس يليق بلطفك – أيها الجواد – أن تقضي بحرماني من هذا المراد . إنّك في هذا الزمان قائم مقام الحقّ ، فلو أنّك منعتني أصابني اليأس » .

فقال موسى : « يا رب ! إنّ الشيطان الرجيم قد سخّر هذا الرجل الغرّ .

فلو أنّني علّمته لكان في ذلك أذى له . وإن أنا لم أعلّمه ساء فؤاده ! » .

فقال الحقّ : علِّمْه يا موسى ، فإنّا – بكرمنا – لا نردّ دعاء قط !

فقال موسى : « إنّه سيندم (على ذلك) ، ويعضّ يديه ، ويمزّق ثيابه .

فليس كل إنسان جديرا بالقدرة ، والعجز أفضل ، فهو ذخيرة المتقِّي . فالفقر – من هذا الوجه – فخار دائم . إنّ اليد التي لا تمتدّ ، تلزم التقوى . ولهذا فإنّ الغِنَى والغنيّ مردودان (عند الله) . فالقدرة تؤدي إلى ترك الصبر !

فعجز الإنسان وفقره قد جاءا أماناً للآدمي من بلاء النفس ، الملية بالحرص والهموم .

فذلك الهمّ يجيء من أطماع الفضول ، تلك التي جعلت من يتخلّق بها صيداً للغول !

ومطمح آكل الطين يكون نحو الطين ، فشراب الورد لا يسوغ لذلك المسكين !

كيف جاء الوحي من الحقّ تعالى إلى موسى بأن يعلمه الشيء الذي طلبه أو جانبا من ذلك الشيء

قال الخالق : أعطه حاجته ! أطلق يده للاختيار !

إنّ الاختيار قد جاء مناطا للعبادة . وإلا فإنّ هذا الفلك يدور من غير إرادة .

فليس للفلك على الدوران أجر ولا عقاب ، فالاختيار فضيلةٌ وقت الحساب .
إنّ جملة العوالم مسبِّحة لله ، لكن لا جزاء لها على ذلك التسبيح الجبريّ .
فضع السيف في يده ، واقتلعه من العجز ، إذ ذاك ترى أيصبح غازيا أو قاطع طريق !

ذلك لأنّ تكريم الإنسان إنما هو بالاختيار ، فنصفه زنبور عسل ، ونصفه ثعبان !

فالمؤمنون مثل النحل ، منجمٌ للعسل ، أما الكفار فهم منجم للسمّ مثل الأفاعي .

ذلك لأنّ المؤمن قد أكل نباتا منتخبا ، فأصبح كالنحل ، ريقُهُ مَددٌ للحياة .

أما الكافر فقد اغتذى بشربة من صديد ، فكان السمّ من قوته ، وظهر عليه !

فأهل إلهام الله هم عين الحياة ، أما الخاضعون لتسويل الهوى فهم سمّ الممات !

فهذا المدح والثناء والاستحسان في الدنيا إنما مبعثها (جميعا) الاختيار والحفاظ الواعي .

فجميع المعربدين – حينما يكونون في السجن – يصبحون من أهل التقوى والزهد ، ودعاء الله .

فالمقدرة – إذا وَلّتْ – صار العمل كاسدا ، فتنبّهْ حتى لا يسلبك الأجل رأس مالك .

إنّ قدرتك هي رأس مالك الكاسب ، فتنبّهْ ! راقب وقت قدرتك ، وتفقّدْه !

إنّ الإنسان يمتطي جواد التكريم ، وفي كفّ إدراكه عنان الاختيار !

ولقد قدّم موسى النصح للفتى بمحبّة ، قائلا : « إنّ مرادك هذا سوف يجعلك شاحب الوجه !

فدعْك من الهوس ، واخش الله ! إنّ الشيطان قد لقّنك درساً غايته هي المكر ! » .

اكتفاء ذلك الطالب بتعلم لغة الطيور والكلاب ، وإجابة موسى ، عليه السلام

فقال الفتى : « فلتعلّمني مرة نطق الكلب الواقف بالباب ، ونطق الطائر المنزلي ذي الجناح الحامل » .

فقال موسى : « ها أنت ذا تَعَلَّم ! اذهب فقد جاءك (العلم) . لسوف يتكشّف لك نطق هذين ! » .

وفي السحر وقف منتظراً على عتبة الباب ، ليجرّب الأمر . ونفضتْ الخادمة غطاء المائدة ، فوقعتْ منه قطعة خبز ، من آثار زاد المساء .

فاختطفها ديك ، كأنّها رهان (يأخذه السابق) . فقال الكلب : « لقد أوقعت بنا الظلم ، فاذهب !

إنّك تستطيع أن تأكل حبّة قمح ، أما أنا فعاجزٌ عن تناولها فيما طُبعت عليه !

فأنت تقدر على أكل القمح والشعير ، وبقية الحبوب ، أما أنا فلست كذلك ، أيّها الطروب !

فهذه كسرة خبز ، والخبز قسمتنا . وها أنت ذا تسلب هذا القَدْرَ من الكلاب ! » .

جواب الديك للكلب

فقال له الديك : « الزم الصمت ، ودع الأسى . إن الله سيعوضك عن هذا بسواه .

إنّ حصان هذا السيّد سوف ينفق ، فكُلْ في غدك حتّى تشبع ، ودعك من الحزن .

فموتُ الحصان يكون عيداً للكلاب ، فهذا يكون رزقا وافرا بدون جهد ولا كسب » .

وحينما سمع الرجل ذلك ، باع الحصان، فصار ديكه خَجِل الوجه أمام الكلب !

وفي اليوم التالي خطف الديك الخبز ، على تلك الصورة ، ففغر الكلب عليه فاه ،

قائلا : « أيّها الديك المخادع ! إلى متّى هذا الكذب ؟ إنّك ظالم كاذب ، خاوٍ من النور !

أين الحصان الذي قلت أنّه سوف ينفق ؟ إنّك أعمى يتحدّث عن النجوم ! أنت محروم من الطريق ! » .

فقال له ذلك الديك الخبير : « إنّ حصانه مات في مكان آخر .

لقد باع حصانه ونجا من الخسارة . لقد ألقى بتلك الخسارة على الآخرين .

لكنّ بغله سينفق غدا ، وسيكون هذا نعمة مقصورة على الكلاب » .

وسرعان ما باع ذلك الحريص البغل ، ووجد في تلك اللحظة مهرباً من الغمّ والضرر !

وفي اليوم الثالث بادر الكلبُ الديكَ قائلا : « يا أمير الكاذبين ، ذا الطبول والأبواق ! » .

فقال الديك : « لقد سارع ببيع البغل . وفي الغد سيحلّ بغلامه الهلاك .

وحين يموت غلامه فإن أقرباءه سوف ينثرون الخبز على الكلاب والمتسوِّلين » .

ولقد سمع (السيّد) هذا فباع ذلك الغلام ، ونجا من الخسران ، وأشرق وجهه (بالسرور) .

وكان يردِّد عبارات الشكر والابتهاج ، قائلا : « لقد نجوتُ في هذا الزمن من وقائع ثلاث .

فمنذ تعلّمت لغة الطير والكلاب ، أغلقت عين سوء القضاء ! » .

أما ذلك الكلب المحروم، فقد قال في يوم آخر : « أيّها الديك الذي يلوك الباطل ! أينِ ما أزجيت (من وعود) مفردة ومزدوجة ؟

كم ذا يكون منك الكذب ، وكم ذا يكون المكر ؟ إنّه لا يطير من وكرك سوى الكذب ! » .

فقال الديك : « حاشاي وأبناء جنسي أن نغدو مبتلين بالكذب !

نحن الديكة مثل المؤذن قولنا صدق !

نحن المترقّبون للشمس ، المتحرّون للوقت !

ولئن وضعت فوقنا طشتا مقلوبا ، فنحن رقباء الشمس ، من الباطن !

والأولياء أيضا يترقّبون الشمس . إنّهم الواقفون على أسرار الله ، من بين البشر .

والحقّ قد أهدى سلالتنا للآدمي في جهازه ، (لنسمعه) أذان الصلاة .

فلو حدث منا سهو فأذّنّا في غير وقت الأذان ، فذلك يكون فيه مقتلنا .

فقولنا : « حيّ على الفلاح ، » في غير موعد (هذا القول) ، يجعل دمنا مستهانا مباحا » .

وذلك الذي جاء معصوما منزّها عن الغلط ، إنْ هو إلا الديك الروحي الذي جاءه الوحي .

إنّ غلام (ذلك الحريص) مات عند مشتريه ، فصارت الخسارة كلها على المشتري .

لقد استنقذ ماله ، لكنّه أراق دمه ، فافهم جيدا ! فضررٌ واحد قد يغدو دافعاً لأضرار ، وأجسامنا وأموالنا فداء لأرواحنا .

وأنت تدفع المال — عند الملوك — وتفتدي رأسك ، حينما يعلنون العقوبة .

فكيف غدوت أعْجَمَ في (مواجهة) القضاء ، فتهرَّبت بمالك من القاضي الأعظم ؟

كيف تنبّأ الديك بموت السيّد

« لكنّ السيّد سيموت في الغد يقيناً ، ووارثه — في حزنه — سوف يعقر بقرة .

غدا يموت صاحب الدار ويذهب ، وسيأتيك طعام وفير !

ولسوف يجـــد الخاص والعـــام – فوق الطريق – قطع الخبز والزلابية ، و (لذيذ) الطعام !

فبقرة القربان والخبز الرقيق سينثران بسرعة على الكلاب والسائلين ! » .

إنّ موت الحصان والبغل والغلام قد حوّل القضاء نحو هذا المغرور الأحمق .

لقد فرّ من خسارة المال ، وما تحدثه من ألم ، فزاد من ماله ، وأراق دمه !

فلماذا تكون رياضات الزهّـــاد ؟ إنّـها لأنّ في بلاء الجسد بقاء للروح !

فإنْ كان السالك لا يحقّق بقاءه ، فكيف يجعل جسمه سقيما هالكا ؟

ومتى كانت يده تتحرك بالإيثار والعمل ، إنْ لم ينل (خلاص) الروح في مقابل عطائه ؟

فذلك الذي يعطي من غير أمل في الربح ليس سوى الله ... الله ... الله .

أو وليّ الله الذي تخلّق بأخلاق الله ، وأصبح نورا ، وتحقّق له الإشراق المطلق .

إنّه غنيّ وجملة الخلق سواه فقراء . فكيف يقول لك الفقير : « خذ » بدون عوض .

وما لم ير الطفل أنّ هناك تفاحة ، فإنّه لا يترك البصلة المنتنة من يده .

وكلّ هذه الأسواق إنما هي من أجل هذا الغرض ، فالناس فوق دكاكينهم جلوس على أمل في العوض !

وهم يعرضون مائة متاع طيّب ، وقلوبهم في الباطن تدور حول العوض .

فلست تسمع سلاما ، يا رجل الدين ، لا ينتهي بأنْ يجذب (صاحبُه) كُمّ ردائك [1] .

فأنا لم أسمع – يا أخي – من الخاصة أو العامة سلاما بريء من الطمع .

---

(١) يعني لا ينتهي بان يطلب صاحبه شيئاً منك .

وليس كذلك سلام الحقّ ، فتنبّهْ ، وابحث عنه من منزل إلى منزل ، ومن مكان إلى مكان ، ومن جادة إلى جادة .

ولقد سمعتُ من فم الآدمي ، الذكيّ الرائحة ، رسالة الحقّ ، وكذلك سلامه .

وإنّي – على أريج هذا السلام – أحتسي سلام الآخرين بقلبي ، وكأنّه خير من الروح .

ذلك لأنّ سلامه قد أصبح سلام الحقّ ، فهو قد أحرق بالنار بيت ذاتيّته !

لقد أصبح فانيا عن ذاته ، حيّا بالخالق ، ولهذا فإنّ أسرار الحق تكون على شفتيه .

إنّ فناء الجسد في الرياضة حياة ، وألمُ هذا الجسد خلودٌ للروح .

وكان ذلك الرجل الخبيث يُصيخ السمع ، فاستمع من ديكه إلى ذلك الحديث !

كيف جرى ذلك الرجل إلى موسى ، ملتجئا إليه ، حينما سمع من الديك خبر موته

وحينما سمع هذا ، جرى مسرعا منفعلا . لقد ذهب إلى باب موسى كليم الله.

ولقد أخذ – من الخوف – يمرّغ وجهه فوق ترابه ، قائلا : « إنّي مستغيث بك ، أيها الكليم ! » .

فقال موسى : « اذهب وبعْ نفسك ، وانج بها ! ما دمتَ قد غدوت أستاذاً ، فاقفز من البئر ! ولتطرح خسارتك فوق المسلمين . ولتضاعف بذلك كيسك وصرّتك !

إنّ هذا القضاء الذي تجلّى لك عيانا في المرآة ، كنت أنا قد أبصرتُه في لَبِنَة .

إنّ العاقل يرى بقلبه عاقبة الأمور من بدايتها ! وقليل العرفان لا يرى إلا في النهاية » .

فعاد الرجل إل البكاء ، قائلا : « يا كريم الخصال ! لا تضربني فوق رأسي . لا تمسح (إثمي) فوق وجهي ! لقد وقع هذا مني لأنيٍّ كنت عديم الجدارة ! ألا فلتكافىء لؤمي بحسن الجزاء ! » .

فقال موسى : « يا بنيّ ! إنّ سهما قد أفلت من القوس ، فليس من المعتاد أن يتقهقر نحو مصدره .

لكنني سوف ألتمس من العناية الكريمة أن (تجعلك) تحمل الإيمان معك في تلك الساعة (١) .

فإذا حملت الإيمان معك فأنت حيّ !

ولئن ذهبت وأنت مؤمن ، فإنّك خالد ! » .

وفي تلك اللحظة تغير حال الرجل ، فاضطربت أحشاؤه وأحضر له الطشت .

وكان ذلك اضطراب الموت لا كثافة الطعام . فأيّ نفع يجديك القيء ، أيّها الغرّ التعس !

وحمله إلى غرفته أربعة أشخاص ، وكانت ساقاه متشابكتين ! إنك لم تستمع إلى نصح موسى ، وكنت تجترىء عليه ! فها أنت ذا طرحت نفسك فوق سيف فولاذيّ !

ولن يكون للسيف خجل من روحك . فهذا هو جزاؤك ، يا أخي ، هذا جزاؤك !

---

(١) ساعة الوفاة .

كيف دعا موسى لذلك الرجل بأن يخرج من الدنيا مؤمنا

وتوجّه موسى بالمناجاة في ذلك السحر ، قائلا :

« يا إلهي ! لا تأخذ منه الإيمان ، لا تجرّده منه ! وتكرم عليه ، واشمله بعفوك الملكيّ ، فقد وقع في السهو وسواد الوجه ، والغلوّ !

لقد قلتُ له : « إنّك لستَ جديرا بهذا العلم ، فظنّ قولي هذا مردودا واهيا »

إنّ الذي يقبض بيده على الحيّة هو الذي (تقدر) يده على أن تجعل العصا حيّة .

فمثل هذا جدير بأن يتعلّم سرّ الغيب ، لأنّه يستطيع أن يغلق شفتيه عن الكلام .

وليس يليق بالبحر سوى طائر الماء ، فلتفهم ، والله أعلم بالصواب .

لقد ذهب إلى البحر ، ولم يكن من طيور الماء ، فلتأخذْ بيده أيّها الودود ! »

فقال الحقّ : لقد استجبت لك ، ووهبته الإيمان . وإن أردتَ ، رددتُه الآن حيّا .

بل إنّي — من أجلك — أردّ إلى الحياة كل أموات الأرض .

فقال موسى : « إن هذه (الدنيا) عالم الموت . فابعثهم بذلك العالم (الآخر) ، فهناك الإشراق .

فما دام مستقرُّ الفناء هذا ليس عالم وجود ، فعودة (الوجود) المستعار ليست بذات نفع كبير .

فانثر الآن عليهم الرحمة ، في مقرّهم الخفيّ ، حيث هم لديكم محضرون »

فذلك لتعلم أنّ الضرّ في الجسم والمال ، يكون كسبا للروح ، يخلّصها من الوبال !

فلتكن مشتريا للرياضة بالروح . وما دمت تُسْلِم الجسد إلى العبادة ، فسوف تظفر بالروح .

وإنْ جاءتك الرياضة بدون اختيار ، فاخفض رأسك ، واهتفْ بالشكر ، أيّها السعيد !

فما دام الله قد وهبك تلك الرياضة ، فكن شاكرا ، فأنت لم تصنعها ، بل هو جذبك إليها بأمر « كن » (1) .

---

(1) من ترجمتنا للكتاب الثالث من مثنوي جلال الدين . وسوف ننشرها في المستقبل القريب إن شاء الله . (الأبيات ٣٢٦٦ – ٣٣٩٨) .

وانظر أيضاً : محمد كفافي : جلال الدين الرومي في حياته وشعره : (حكايات من المثنوي) ، ص ٢٤٠ – ٣٨٥ .

الفصل السابع عشر

الشعر القصصي في آداب الشعوب الاسلامية

— ٧ —

المثنويات التعليمية

(شعر الوصايا والأخلاق)

شهد الأدب الفارسي ازدهاراً كبيراً لهذا الفنّ منذ وقت مُبكِّر من تاريخه . وليس شعر الوصايا من مبتكرات الأدب الفارسي الإسلامي ، فالشعر العربيّ منذ العصر الجاهليّ عرف لونا متطوراً من هذا الشعر . ومن مألوف ما يُؤثر من هذ الشعر الأخلاقي ما ورد في مُعَلّقة زهير من دعوة إلى السلام وذمّ للحرب ، ومن حكم أخلاقية . فمما جاء فيها قوله :

ومن يَعْصِ أطراف الزِّجاج فإنّه
يطيع العوالي رُكِّبتْ كل لهْذَمِ[1]

ومن يُوف لا يُذممْ ومن يُفضِ قلبه
إلى مطمئن البرّ لا يَتَجَمْجَمِ

---

(١) الزج لا طعن به ، وإنما الطعن بالسنان . يروى أن بعض العرب كانوا اذا لقوا قوماً لقوهم بالأزجة ليؤذنوهم أنهم لا يريدون حربهم ، فان أبوا قلبوا لهم الأسنة فقاتلوهم .
والعوالي هي الرماح التي يطعن بها
ومعنى البيت أن من عصى الأمر الصغير صار إلى الأمر الكبير . والعوالي جمع عاليه وهي أسنة الرماح . أما « لهذم » فمعناها « الماضي » ، يقال سنان لهذم أي حاد ماض.

ومن يَبْغِ أطرافَ الرماحِ يَنَلْنَه
ولو رام أنْ يرقى السماء بسلّمِ
ومن يَكُ ذا فضل فيبخلْ بفضله
على قومه يُستغن عنه ويُذمِمِ
ومن لا يزلْ يسترحلُ الناس نفسه (١)
ولا يُعفها يوماً من الذمّ يندمِ
ومن يَغْتَرِبْ يَحسِبْ عدوّاً صديقه
ومن لا يُكرِّمْ نفسه لا يُكرَّمِ
ومن لا يَذُدْ عن حوضه بسلاحه
يُهدَّمْ ومن لا يظلمْ الناسَ يُظلمِ
ومن لم يُصانِع في أمور كثيرة
يُضرَّسْ بأنياب ويوطأ بمَنْسِمِ
ومن يجعلْ المعروف من دون عرضه
يَفِرْهُ ومن لا يتّق الشتم يُشتمِ
رأيتُ المنايا خبط عشواء من تُصبْ
تُمته ومن تُخطِئْ يُعمّرْ فيَهْرَمِ
ومهما تَكُنْ عند امرىء من خَليقة
ولو خالها تخفى على الناس تُعْلَمِ
وأعلم ما في اليومِ والأمسِ قبلَه
ولكنّني عن علم ما في غدٍ عمي

هذه الأبيات تعبّر عن ألوان من الحكمة والأخلاق العملية . ولقد ظلّ الشعر العربيّ خلال عصوره المختلفة محتفلاً بالحكمة والأخلاق ، واشتهر بها بعض الشعراء .

---

(١) « يسترحل الناس نفسه » ؛ يعني : « يجعل نفسه كالراحلة للناس يركبونه » .

ومن الشعراء من مالت حكمته نحو الزهد مثل أبي العتاهية ، ومنهم من مالت حكمته نحو سوء الظن بالناس ، والدعوة الى القوة في التعامل معهم مثل المتنبّي. ومنهم من كاد شعره لا يخرج عن الحكمة والتأمل واتخاذ فلسفة خاصة ، مثل أبي العلاء المعرّي . لكنّ الأدب العربي لم يُخرج لنا مُطوّلات في الحكمة والأخلاق العملية ، بل كانت القصيدة هي الصورة التي عبّر بها الشعراء عن حكمهم ، وربما لا نجد عند غير المعرّي قصائد تدور كلها حول الحكمة والأخلاق ، بل كانت الحكم ترد على ألسنة الشعراء في ثنايا قصائدهم التي تدور حول مختلف الأغراض .
وحينما ظهر الشعر الفارسيّ الإسلامي وتطور ، سار شعراء القصيدة من أمثال الأنوري والخاقاني على ذلك النهج العربيّ ، فكانت لهم قصائد متنوّعة الأغراض ، تضمّ في ثناياها ألواناً من الحكمة والأخلاق العملية . كذلك بدأ شعراء الفرس ينظمون المثنويّات في الحكمة العملية والأخلاق . ولقد كانت هذه المثنويّات هي الميدان الذي اتخذ من القصة أسلوباً للتعليم وتهذيب الأخلاق . وبالرغم من أن بعض المثنويّات صيغ بأسلوب تعليمي صريح ، وهو النوع الذي ندرسه هنا ، فإنّ كل فنون الشعر التي صيغت في قالب المثنوي لم تخل من ألوان من الحكمة العملية . إذا نظرنا مثلاً إلى الشعر الحماسي ، مُمَثّلاً في أرفع صورة، أي في شاهنامة الفردوسي ، نجد أنّ هذا الشاعر يبثّ في ثنايا قصصه ألواناً متعدّدة من الحكمة والشعر الأخلاقي. وإذا نظرنا الى القصص الغرامية المطوّلة مُمثّلة في شعر نظامي ومن نهج نهجه من شعراء الآداب الإسلامية ، نجد أيضاً كثيراً من شعر الحكمة والأخلاق يتخلّل وقائع القصص. أما المثنويّات الصوفيّة فأكثرها تمتزج فيه الفلسفة الصوفية بالحكمة العملية والأخلاق . وربما كانت المثنويات الصوفية بما فيها من دعوة الى تنقية الروح ، والزهد ، والسعي إلى بلوغ أرفع المستويات الخلقية هي الأصل الذي تطوّر عنه ذلك النوع الأدبي الذي يدور بصورة أساسية حول الحكمة العملية والأخلاق . إذا نظرنا إلى أقدم هذه المثنويات الصوفية وهو منظومة حديقة الحقيقة لسنائي نجد جانباً كبيراً من هذه المنظومة يدور حول الأخلاق والحكمة العملية. وإذا التمسنا صوراً من الحكمة الأخلاقية في المثنوي بخلال

الدين الرومي نجد الكثير منها، وإن صاغه الشاعر بأسلوبه الفنيّ ، الذي يبعد بها عن الوصايا المباشرة ، إلى التعبير بأسلوب فنيّ غير مباشر . يقول مثلاً :

« إن الفم والحلق هما الرباط الذي يحجب عن العين ذلك العالم الروحي . فلتغلق هذا الفم حتى تراه عياناً .

أيها الفم ! إنك فوهه الجحيم ! أيتها الدنيا ! انك لشبيهة بالبرزخ !

والنور الخالد ملابِسٌ لهذه الدنيا ذات الشأن الوضيع ، فهو كالحليب يجري في الجسد بجوار أوعية الدماء !

فإذا خطوت – نحو هذا النور – خطوة بدون احتياط ، صار حليبك دماً من جراء هذا الاختلاط » .

ففي هذه الأبيات دعوة الى الزهد وسلوك سبيل الروح ، لكنّ الشاعر لا يكاد يهتف بدعوته حتى ينتقل الى تأييدها بصور فنيّة ، تنصرف بها عن أسلوب الوصايا المباشرة .

ولقد حوت بعض الكتب العربية ذات الطابع الموسوعي [1] جانباً كبيراً من المادة التي بُني عليها شعر الوصايا في آداب الشعوب الإسلامية. فإذا قرأنا باب السلطان في « عيون الأخبار » لابن قتيبة الدينوري ، (٢١٣ – ٢٧٦هـ) نجد هذا الباب حافلاً بمواد مأثورة عن الرسول وخلفاء المسلمين وقادتهم ، وإلى جانبها نجد مادة مأثورة عن أكاسرة الفرس وحكمائهم . وترد هذه المادة كثيراً في صور قصصية تهدف إلى الدعوة إلى العدالة أو بثّ روح الوئام بين الحكام والمحكومين ، كما تحثّ الرعية على الطاعة ، وتعلّم الملوك ألواناً من سياسة الحكم .

من أمثلة ما أورده ابن قتيبة من مأثورات الفرس قوله :

---

(١) انظر : محمد كفافي : الأدب الموسوعي عند العرب في القرون الوسطى . مجلة الكتاب العربي ، العدد ٤٦ ، يوليو سنة ١٩٦٩ . (ص ١٥ – ٢٦) .

« وفي التاج أن أبـرَويز كتب إلى ابنه شيرُويه من الحبس: ليكنْ من تختاره لولايتك امرأ كان في ضعة فرفعته ، أو ذا شرف وجدتـه مُهتَضماً فاصطنعتـــه ، ولا تجعله امرأ أصبته بعقوبة فاتَّضع عنها، ولا امرأ أطاعك بعدما أذللته ، ولا أحداً ممن يقع في خلدك أنّ إزالة سلطانك أحبّ له من ثبوته، وإيّـاك أن تستعمله ضَرعاً غمْراً كثر إعجابه بنفسه ، وقلّت تجاربه في غيره ، ولا كبيراً مُدْبراً قد أخذ الدهر من عقله ، كما أخذتْ السنّ من جسمه [1] » .

ومما نقله عن حكمة الهند قوله: «صحبة السلطان على ما فيها من العزّ والثروة عظيمة الخطار ، وانما تُشَبّه بالجبل الوعر ، فيه الثمار الطيبة والسباع العادية ، فالارتقاء اليه شديد ، والمقام فيه أشدّ ، وليس يتكافأ خيرُ السلطان وشرّه ، لأنّ خير السلطان لا يعدو مزيد الحال ، وشرُ السلطان قد يزيل الحال ، ويتلف النفوس التي لها طلب المزيد . ولا خير في الشيء الذي في سلامته مالٌ وجاه ، وفي نكبته الجائحة والتلف [2]» .

ومن التراث العربي ننقل الكلمات التالية عن ابن قتيبة . قال :

« كتب عمر الى أبي موسى الأشعري: أما بعد فإنّ للناس نفرة عن سلطانهم ، فأعوذ بالله أنْ تُدركني وإياك عمياء مجهولة ، وضغائنُ محمولة، أقمْ الحـــدود ولوساعة من نهار ، وإذا عرض لك أمران أحدهما لله والآخر للدنيا فآثرْ نصيبك من الله ، فإنّ الدنيا تنفد والآخرة تبقى ، وأخيفوا الفساق واجعلوهم يداً يداً ورجـــلاً رجلاً ، وعُدْ مرضى المسلمين واشهد جنائزهم ، وافتح لهم بابك ، وباشرْ أمورهم بنفسك ، فإنما أنت رجل منهم غير أنّ الله جعلك أثقلهم حملا ، وقد بلغني أنّه قد فشا لك ولأهل بيتك هيئة في لباسك ومطعمك ومركبك ليس للمسلمين مثلُها ، فإياك يا عبد الله أن تكون بمنزلة البهيمة مرّت بواد خصيب، فلم يكن لها هم إلا السِّمن ، وانما حتفُها في السِّمن . واعلم أنّ العامل إذا زاغ زاغتْ

(١) ابن قتيبة : عيون الأخبار ، ج ١ ، ص ١٥ . (طبع دار الكتب المصرية) .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٩ .

رعيّته ، وأشقى الناس من شقي الناس به والسلام [1] » .

هذه قطرات صغيرة من بحار زاخرة ، حفلت بها كتب الأدب سواء منها ما كان منقولا عن اللغات الأجنبية ، وبخاصة الفارسية والهندية ، إلى العربية ، أو ما كان من مأثورات العرب أنفسهم . ولقد كان لابن المقفّع باعٌ طويل في نقل التراث الفارسي إلى العربية ، وكان هناك مترجمون آخرون ترجموا تراث الأمم القديمة الى العربية . ومنذ انتشر التراثُ المترجم بين العرب امتزج بثقافتهم ، وحفلت به كتبُ الأدباء الكبار من أمثال الجاحظ وابن قتيبة ، وابن عبد ربه وغيرهم . وقد بيّن ابن عبد ربه في مقدمة كتابه « العقد الفريد » كيف أنّه بنى كتابه على الاختيار مما اطلع عليه من مأثور كلام الأدباء والحكماء [2] .

ربما كان سنائي الغزنوي أول شاعر فارسي ينظم مثنوياً يضم فصولا كثيرة عن الأخلاق والحكمة العملية ، إلى جانب التصوف . لكنّ نظامي الگنجوي ، شاعر القصة المشهور ، كان له الفضل الأول في وضع أساس هذا الفنّ وتركيزه في منظومته « مخزن الأسرار » .

إنّ هذه المنظومة التي يوحي عنوانها بأنّها تدور حول التصوف وأسراره هي في الواقع أقرب الى الزهد ، وأدنى الى الدعوة لتهذيب الأخلاق منها الى الخوض في ميادين التصوف . لقد قسّم الشاعر منظومته إلى عشرين قسماً أو « مقالة » تناول فيها خلق آدم ، والعدل ومراعاة الإنصاف ، وحوادث العالم ، ورعاية الرعيّة ، ووصف الشيخوخة ، والاعتبار بالموجودات ، وبيان فضل الإنسان على الحيوان ، والحديث عن خلق العالم ، والدعوة الى ترك مئونات الدنيا ، وظهور آخر الزمان (وعلامات ذلك) ، وغدر الدنيا ، ووداع عالم التراب ، وذم الدنيا ، وذم الغفلة ، وذم الحُسّاد ، ثم يتناول سرعة السير (أي اليقظة) ، والعبادة والتجرّد ، ويتبعهما

---

(١) المصدر السابق ، ص ١١ .

(٢) العقد الفريد ، جـ١ ، ص ٢ ، ٣ . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٨ .

بمقال في ذم المنافقين ، ومقال في استقبال الآخرة ، ومقال في وقاحة أبناء العصر ، ثم تتلو ذلك خاتمة الكتاب .

لقد تناول الشاعر بالنظم هذه الموضوعات ، فكان يتناولها من الناحية الخلقية أو الفكرية ، ثم يُتبع تناوله للموضوع بقصة تتعلق به . وقد يكون التناول الفكريّ أقصر من القصّة ، وقد تكون القصّة أقصر من المقدمة التي تسبقها ، والشاعر في جميع الأحوال يدعو الى العدل ، والانصراف عن الدنيا ، والتنبّه لموجبات الآخرة ، وقد يصل في بعض الأحيان الى التحدث بلغة الصوفيّة ، لكنّه يعود دائماً الى مكارم الأخلاق ، والزهد ، وذمّ الدنيا . والموضوعات الدائرة في أبواب المنظومة ليست تمثّل صورة منطقية للسلوك والأخلاق تتناول جوانب الحياة ، والفضائل والرذائل ، بل إنّ هناك تداخلا بين عدد من أبواب هذه االمنظومة ، وتكراراً للموضوعات ، لكنّ الشاعر على كل حال داعية قويّ التأثير إلى سلوك سبيل العدل والشرف والزهد والرحمة والعطف على الإنسانية . وكذلك يتَجَلّى في القصص التي ألحقها بأبواب المنظومة براعة الشاعر في رواية القصة .

وترجع أهمية منظومة « مخزن الاسرار » أيضاً إلى أنها قد أصبحت مثلا نسج على منواله كثير من شعراء الآداب الإسلامية . ومن بين من قلّدها عدد كبير من كبار شعراء الفارسية أهمهم شاعر الهند أمير خسرو الدهلوي في منظومته « مطلع الأنوار» وقد ذكرنا من قبل أنّه قلّد جميع منظومات نظامي الخمسة . كما قلّدها الشاعر الكبير عبد الرحمن الجامي في منظومته « تحفة الأحرار » وكل من هذين الشاعرين قد سلك سبيل نظامي في تقسيم المنظومة الى عشرين مقالا ، وضمّن كل مقال قصة ترتبط بموضوعه .

فريد الدين العطار وكتاب النصيحة :

إنّ كتاب النصيحة (پند نامه) لفريد الدين العطار منظومة خلت من القصص ، واقتصرت على الوصايا ، داعيةً الى الفضائل ، ناهية عن الرذائل . وربما كان هذا الكتاب من أقل كتب العطار أهمية من ناحية الإبداع الفني ،

لكنّه يُعتبر ذا أهمية من ناحية أخرى، تلك أنّه يصور السلوك المثالي للمسلم من وجهة نظر الصوفية، ويصف الفضائل التي يجب أن يتحلّى بها الإنسان، والرذائل التي ينبغي على المرء أن يجتنبها، فالمنظومة ــ من هذه الناحية ــ ذات أهمية لدراسة الحضارة الإسلامية والمجتمع الإسلامي. ثم هي مثال للمثنويات التي تركزت حول الوصايا. لقد كان لهذا الكتاب أثره البالغ الذي تجلّى في سعة انتشاره، وكثرة مخطوطاته التي وصلت إلينا. ومن دليل سعة انتشاره أنّ مطبعة بولاق في بداية عهدها أصدرت له ثلاث طبعات بين عامي ١٨٢٨، ١٨٤٢.

بدأ الشاعر منظومته بمقدمة أتبعها بأبيات في مدح الرسول، والثناء على أئمة الدين. وجاءت بعد ذلك أبواب المنظومة على النحو التالي:

١ ــ في الاعتذار عن الذنوب.
٢ ــ في لوم النفس الأمّارة بالسوء.
٣ ــ في فوائد الصمت.
٤ ــ في العمل الخالص.
٥ ــ في بيان ما يُورث الخسران للسلاطين.
٦ ــ في بيان الأخلاق الحميدة والخصال الجميلة.
٧ ــ في بيان أربعة أشياء يلزم الحذرُ منها دائماً.
٨ ــ في بيان أربعة أشياء هي علامات السعادة.
٩ ــ في بيان أسباب العافية.
١٠ ــ في وصف الزهد وحبّ الزهاد.
١١ ــ في صفة النحس.
١٢ ــ في الرياضة.
١٣ ــ في مجاهدة النفس..
١٤ ــ في بيان الصبر على الفقر.
١٥ ــ في بيان الخصال الذميمة.
١٦ ــ في صفة الشؤم.

٦٧ — في المروءة والفتوة .
٦٨ — في الفقر .
٦٩ — في الانتباه من الغفلة .

أمثلة من نصائح العطار

أ — في فوائد الصمت

« يا أخي ، إن كنت طالباً لله ، فلا تفتح شفتيك إلا بما أمر الله به .
و إنْ كنت على يقين بالحيّ الذي لا يموت ، فضع على فمك خاتم السكوت.
أصغ — يا بنيّ — الى الوصيّة والنصح ، والزم الصمت إنْ كنت طالباً للنجاة.
وكل من كان كثير الكلام فإنّه مصاب بمرض في باطن الصدر.
إنّ العقلاءهم الذين يحترفون الصمت ، أما الجهلاء فحرفتهم هي النسيان .
فالصمتُ عن الكذب والغيبة واجب ، وليس يرغب في النطق بهما سوى الأبله .

يا أخي ! لا تنطق إلا بالثناء على الحق . ولا يكنْ قولك الصدق طلبـاً للإيذاء .

فكل من كان أسير العبارة (والقول) ، ضاع منه كل ما يملك .
فالقلب — من كثرة الكلام — يموت في البدن ، حتى ولو كان هذا الكلام درّاً من عدَن .

وكل من بذل جهده في فصاحة القول ، فإنّه — بذلك — يجرح وجه القلب.
فاذهب ، واجعل لسانك حبيس الفم ، واجعل نفسك يائسة من كل مخلوق .
فكل إنسان غدا بصيراً بعيبه ، ظهرت عليه صفات الروح القويّ [1] » .

---

(١) فريد الدين العطار : پندنامه ، ص ١١ ، ١٢ . مطبعة بولاق، ١٢٩١هـ .

ب – في بيان أربعة أشياء يلزم الحذر منها دائماً

« يا أخي ، هناك أربعة أشياء خطرة ، فكن على حذر منها ما استطعت ! تلك هي القرب من السلطان ، وألفةُ الأشرار ، وحبّ الدنيا ، وصحبة النساء .

إنّ القرب من السلطان نار محرقة ، وألفةُ الأشرار هلاك للروح ! والدنيا قد امتلأ باطنها بالسم كالأفعى ، مع أنك ترى ظاهرها حافلاً بالنقوش والصور !

إنها تظهر حلوةً مزدانة للنظر ، لكنّ الروح – من سُمّها – في خطر ! فهذه الأفعى المنقّشَةُ ذاتُ سمّ قاتل ، فكلّ من كان عاقلاً ابتعد عنها .

فلا تنظُرْ الى الأحمر والأصفر مثل الأطفال ، ولا تغدُ مخدوعاً باللون والرائحة مثل النساء .

فهذه الدنيا العجوز مزدانةٌ كالعروس ، وهي تطلب كل حين زوجاً آخر . فالرجل السعيد هو الذي غدا منفرداً عن هذا الزواج ، وأدار لها ظهره ، وطلّقها ثلاثاً .

إنّها لتبسم بشفتيها أمام زوجها ، ثم توقع به الهلاك بعضّةِ أنيابها [1] » .

ج – في بيان أربعة أشياء هي علامات السعود

« هناك أربعة أشياء هي دليل السعادة ، فكل من كانت له هذه كان عزيزاً.

فالأصل الطاهر جاء دليلاً على السعادة ، فوضيع الأصل لا يليق بالتاج والتخت .

وهناك دليل آخر على السعادة هو القلب الطاهر ، فالقلب إنْ كان طاهراً فلا مجال للخوف .

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٦ ، ١٧.

وأهل السعود يكونون من أصحاب الرأي الصائب ، أما من كان قبيح الرأي فهو في عذاب .

وكل من (استيقن) بأنّه آمن من عذاب الحقّ فليس بمؤمن، بل هو كافر مطلق .

إنّ عُمْرَ الدنيا خمسة أيام لا أكثر ، فكل من لم يتفكر فيما وراءها كان غافلاً .

فإن كنت رجلاً فاصرف قلبك عن الدنيا حتى تغدو في العُقْبى من كبار الرجال .

إنّ الواجب أن تأخذ النفس بترك لذّات الدنيا، وأنْ تتعلّق بأهداب أصحاب القلوب .

لا تنطلق وراء لذّات النفس ، ولا تكن مُحبّاً لهذا العالم الفاني .

وليس هناك من حاصل لتحمّلك متاعب الدنيا ، ما دام الموت هو عاقبتُك المُحتّمة .

فحينما تنطلق روحك خارج الجسد فإنّ التراب هو الذي سينفذ داخل عظامك .

ولا مفرّ لك من أن تُسلم الروح ، وما من قاطع طريق أمامك سوى نفسك الأمارة بالسوء [(1)] » .

هكذا يمضي الشاعر في سرد وصاياه بدون أن يستخدم القصة في تدعيم آرائه كما فعل غيره من الشعراء الذين نظموا الشعر في الوصايا والأخلاق ، وكما فعل العطار نفسه في مثنوياته الأخرى .

---

(1) المصدر السابق ، ص ١٧ ، ١٨ .

سعدي الشيرازي

ومنظومته « البوستان »

إنّ الشاعر الكبير سعدي الشيرازي هو الذي اكتمل على يديه فنّ المثنوي التعليمي في الأدب الفارسي ، بل في آداب الشعوب الإسلامية كلّها . لقد نظم في هذا النوع كتابه « البوستان » الذي يمثّل قمة الكمال في هذا الفنّ .

إنّ شهرة سعدي في الأدب التعليمي ترتكز على هذه المنظومة . وكذلك على كتابه « الگلستان » ، وهو كتاب يمتزج فيه الشعر بالنثر ، ويكاد النظم يبلغ ثلث حجم هذا الكتاب ، أما بقيته فقد صيغت في نثر فنيّ أنيق، ظفر بإعجاب القراء شرقاً وغرباً .

هناك خلافات كثيرة في رواية اسم شاعرنا [1] ، وحسبنا أن نقول إنّه اشتهر في العالم باسمه الأدبي « سعدي الشيرازي » .

تضمّ مكتبة وزارة الهند في لندن مخطوطة للأعمال الكاملة لهذا الشاعر « منقولة من خط الشيخ العارف السعدي » ، وهي مؤرخة بأول رجب عام ٧٢٨هـ، أي أنّ تاريخ نسخها يرجع إلى أقل من أربعين عاماً بعد وفاة الشاعر ، فهي بهذا من أقدم النسخ الخطية المعروفة ، إنْ لم تكن أقدمها على الإطلاق .

وُلد هذا الشاعر الكبير في شيراز بإقليم فارس في أواخر القرن السادس الهجري، أو أوائل السابع . ويرى الباحث الإيرانيّ المعاصر عباس إقبال ، أن تاريخ مولده يقع بين عامي ٦١٠ ، ٦١٥هـ (١٢١٣ ، ١٢١٩ م) .

والظاهر أنّ هذا الشاعر قد فقد أباه في حداثة سنّه ، فهو يشير إلى ذلك في بوستانه ، ويوصي بالإشفاق على اليتيم . ولقد تلقّى سعدي تعليمه في شيراز حتى

---

(١) ورد اسمه في المخطوطة القديمة التي تضم أعماله الكاملة ، وهي المحفوظة بمكتبة وزارة الهند بلندن : « مشرف الدين بن مصلح الدين » وكذلك « مشرف بن مصلح السعدي » .

وفاة ابيه ، وكان إذ ذاك فتى يناهز الثانية عشرة من عمره . ويروى أنّه أكمل تعليمه في المدرسة النظامية ببغداد .

يُقال إن سعدي – بعد أن أتمّ دراسته في المدرسة النظامية – قضى ثلاثين عاماً في الأسفار ، وإنّه زار آسيا الصغرى وجاهد ضد الروم ، وحملته أسفاره إلى مسافات بعيدة شرقاً وغرباً . لقد ورد في كتبه ذكرٌ لمناطق مثل الشام وفلسطين والجزيرة العربية ومصر والمغرب والحبشة وآسيا الوسطى والهند .

ولقد دفع هذا بعض الباحثين لمحاولة استقصاء حياة سعدي من إشاراته لأسفاره في كتبه ، وممن فعل ذلك هنري ماسيه [1] في رسالته المعروفة عن سعدي ، لكنّ محاولته هذه لم تلق نجاحاً كبيراً في الكشف عن حياة سعدي ، كما أنّها لم تلق قبولاً لدى غيره من الباحثين ، الذين يذهب أكثرهم إلى أن الإشارة إلى الأماكن في أعمال سعدي – هي في أغلب الأحوال – من قبيل الخيال ، وأنّنا يصعب علينا أن نرسم صورة لرحلاته من إشاراته الى المدن والأقاليم. ومهما يكنْ من أمر فالظاهر أنّ رحلات سعدي قد حملته إلى جوانب مختلفة من العالم ، وأنّه قد اكتسب في رحلاته كثيراً من التجارب والخبرة بالحياة . وليست رحلات علماء المسلمين بالأمر العجيب ، فقد سبقه الى الترحال عشرات العلماء ، وكذلك طاف بالعالم من بعده كثير من الرحّالين .

ولقد عاد سعدي إلى موطنه شيراز نحو عام ٦٥٣ أو ٦٥٤هـ في أواخر عصر الأتابك أبي بكر سعد بن زنگي ، وهو من أتابكة فارس الذين نجحوا في تجنيب إقليمهم ويلات الغزو المغولي ، التي كانت قد أصابت العالم الإسلامي ، ووصلت في مدّها الى كثير من مناطق إيران ، ثم وصلت الى عاصمة الخلافة بغداد عام ٦٥٦ هـ . وقد انتهى أمر أتابكة فارس عام ٦٦٢ هـ بعد أن عاش المتأخرون منهم أتباعاً للمغول .

---

(١) Henri Massé : Essai sur le Poete Sa'di

أتيح لسعدي أن يستقر في مدينته شيراز ــ بعد عودته إليها من أسفاره ــ قرابة ثلاثين عاماً ، قضاها في رعاية الأتابكة ، ثم استطاع بعد زوال ملكهم أن يتقرب من المغول ، وله مدائح تدل على نجاحه في اكتساب ثقتهم أو ، على أقل تقدير ، في تجنّب أذاهم .

ولقد كانت فترة إقامة سعدي في شيراز فترة خصوبة أدبية في حياته المديدة ، فبعد قليل من استقراره فيها أصدر عملية الكبيرين البوستان والگلستان ، فتاريخ صدور البوستان هو عام ٦٥٥هـ أما الگلستان فصدر عام ٦٥٦ هـ . ومن المفروض أنّ الشاعر لم ينظم عملاً كالبوستان وكتاباً كالگلستان بهذه السرعة ، بل إنّه كان قد أعدّ مادتّهما من قبل ، ثم كان إصدارهما بعد استقراره في موطنه خلال هذه المدة الوجيزة .

وإلى جانب البوستان والگلستان نظم سعدي كثيراً من الغزليات والقصائد ، وأبدع إبداعاً مرموقاً في هذين الفنّين . لقد عُدّ سعدي أستاذاً لفنّ الغزل ، فعلى يديه بلغ هذا الفنّ غاية نضجه ، وهو الذي مهّد السبيل لظهور شاعر الغزل العبقري حافظ الشيرازي .

إذا أردنا أن نستعرض بإيجاز أعمال سعدي ــ كما وردت في إحدى الطبعات المبنية على مخطوطات قديمة ــ فيمكننا أن نتخذ من طبعة كلكتا بالهند أساساً لذلك ، وهذه مبنية على مخطوطات لأعمال الشاعر نسخها علي بن أحمد البيستوني . وكان ذلك بعد نحو خمسين عاماً من موت الشاعر . يبدأ المجلد الأول من هذه الطبعة بسبع رسائل منثورة في التصوف والأخلاق ، ويتلو هذه البوستان ، والگلستان ، والپندنامه ، (كتاب النصيحة) ، وبهذا ينتهي المجلد الأول . أما المجلّد الثاني من الكلّيات فيجمع ديوان الشاعر الذي يشتمل على قصائد عربية ، وقصائد فارسية ، ومراث وملمعات وترجيعات ثم أربع مجموعات من الشعر الغزلي (هي الطيّبات والبدائع والخواتيم ثم الغزليات القديمة) ، ويتلو ذلك الصاحبيّة (وتعرف

أيضاً بالصاحب نامة)[1] ، ثم المقطّعات والخبيثات والمضحكات والرباعيات والمفردات.

كثير من قصائد سعدي يمكن تأريخه بممدوحيه، أو بحوادث التاريخ التي قيل فيها. فهناك قصيدته في رثاء أبي بكر بن سعد بن زنكي (المتوفي عام ٦٥٨ هـ). وله قصيدة فارسية في رثاء بغداد حين سقطت في يد المغول عام ٦٥٦ هـ ، وقصيدة عربية في الموضوع ذاته ، يقول في مطلعها :

حبستُ بعيني المدامع لا تجري ... فلما طغى الماء استفاض على النحر
نسيمُ صبا بغداد بعد خرابهــا ... تمنّيتُ لو كانت تمرّ على قبري

وقد أهدى مجموعة « الطيبات » إلى سلجوقشاه آخر الأتابكة ، كما مدح أنكيانو وهو الحاكم المغولي الذي تولى الحكم في فارس بعد زوال ملك الأتابكة ، ومدح عطا ملك الجويني ، وشمس الدين الجويني ، وهما من كبار رجال العصر المغولي . ونظم قصيدة في مدح هولاكو . ولقد برهن على مرونة عجيبة بقدرتــه على مدح هؤلاء المغول ، ومدح عمالهم ، لكنّ من حقّ الشاعر أنْ نذكر له أنّه لم يكن قط ممن يغالون في المدح ، وينزلون إلى درك الملق والمغالاة في افتعال الفضائل لممدوحيه ، بل كثيراً ما جعل المدح إطاراً للنصح ، وبيان الفضائل التي ينبغي أن يتحلّى بها الحكام .

بدراستنا لأعمال سعدي ندرك أنه كان واسع المعرفة بالثقافة الإسلامية ، وأنه كان يجيد العربية ، إلى جانب براعته في لغته الفارسية . وقد كان عارفاً بالتصوف خبيراً بأفكار الصوفية . وقد ذُكر في ترجمته أنه تتلمذ على إمامين من أئمة التصوف هما عبد القادر الجيلاني [2] ، وشهاب الدين السهروردي . وقد استبعد آربري — وهو على حق في ذلك — أن يكون قد تتلمذ على الجيلاني ، نظراً لأن هذا الإمــام

(١) الصاحبية مجموعة من الشعر الأخلاقي نظمها الشاعر في أواخر أيام حياته ، وأهداها إلى صاحب الديوان شمس الدين الجويني ، وكان من أكبر أركان الحكم المغولي .

(٢) ذكر السعدي في حكاية من حكايات الباب الثاني من الكلستان أنه رأى الشيخ عبد القادر الجيلاني مسندا رأسه إلى أستار الكعبة . ويمكن أن يفهم من ذلك أنه رآه في المنام .

الصوفي قد توفي قبل مولد سعدي ، أما لقاؤه للسهروردي وتلقّيه العلم على يديه فغيرُ مستبعد ، نظراً لأنّ وفاة السهروردي كانت في عام ٦٣٢ هـ (١٢٣٤م)[1] . لكنّ سعدي لم ينظم شعر الوجد الصوفي بالطريقة التي نظم بها الصوفية من أمثال سنائي والعطار وجلال الدين الرومي . لقد اهتم بالجانب التهذيبي من التصوف، لكنّه لم يهتم بفلسفته الروحية . لقد كان التصوف بالنسبة له زهداً وترفُعاً عن الدنايا ونشراً لمكارم الأخلاق ، فالجانب العملي عند سعدي واضح ، أما الفلسفة الروحية فلم تلق منه كثير اهتمام . لقد كان جلال الدين الرومي معاصراً لسعدي ، وربما ذكر بعض كتّاب التراجم أنّهما التقيا ، لكنّ أسلوب كلٍّ منهما يختلف عن أسلوب الآخر . ينبغي ألا يتوقع الباحث عند قراءة أعمال سعدي تلك العواطف الملتهبة والأفكار المجرّدة التي نجدها عند معاصره جلال الدين في ديوانه شمس تبريز ، أو حتى في المثنوي . فلئن عُدّ جلال الدين شاعر الحكمة الروحية ، فالسعدي هو شاعر الحكمة العمليّة. يولع جلال الدين ببحث أمور كثيرة وراء العالم الطبيعي ، وإن تناول في المثنوي أمور هذا العالم ، أما سعدي فقد ارتبط شعره بالحياة على هذه الأرض ، فهو يعيش متنقلاً من بلد الى آخر ، مختلطاً بالناس ، مستخلصاً تجربته من حياته الطويلة التي غلب عليها الجانب العمليّ. ولقد كانت رحلاته ، وما أمدّته به من تجارب ، مصدراً للكثير من حِكَمِه الأخلاقية ، ونظراته العملية .

إن الحكمة العملية التي حفل بها أدب سعدي هي التي أذاعت شهرته في الآفاق . ولربما كان نجاحه في هذا اللون من الأدب منبثقاً من حسن الصياغة وجمال الأداء ، ذلك لأن كثيراً من تعاليمه الأخلاقية ونظراته في مختلف جوانب السلوك العملي كان معروفاً من قبل .

لقد ظهر قبل سعدي تراث ضخم من أدب الحكمة والأخلاق في كل من اللغتين العربية والفارسية . ويكفينا أن نذكر هنا أسماء مفكرين مثل الغزالي ونظام

---

(١) Arberry : Classical Persian Literature, P. 189.

الملك ، إلى جانب شعراء كبار كالمتنبي وأبي العلاء في اللغة العربية وناصر خسرو وسنائي ونظامي وجلال الدين في اللغة الفارسية. بل إن عملاً حماسياً كالشاهنامه للفردوسي لم يخل من قطع رائعة من الشعر التعليمي . فسعدي – في الحقيقة – قد جاء في أعقاب تراث ضخم من الأدب التعليمي ، لكنّه أحسن الإفادة من هذا التراث ، وساعفته قريحة أدبية بارعة ، فأحسن الصياغة ، وقدّم هذا التراث في أداء جديد رائع .

إنّ أشهر أعمال سعدي في الأدب التعليمي هي الگلستان ، والبوستان ، وپندمانه . وثالث هذه الأعمال أقلّها إجادة من الناحية الفنية ، ولهذا فهو موضع شك كثير من الباحثين ، من حيث نسبته إلى الشاعر .

فإذا انتقلنا الى الگلستان فنحن أمام عمل جديد في الأدب الفارسي ، يمتزج فيه الشعر بالنثر ، في سياق مترابط . أما البوستان فهو منظومة يزيد عدد أبياتها على أربعة آلاف بيت ، وهو أكثر أعمال الشاعر ارتباطاً بموضوعنا .

وقبل أن نمضي في دراسة الگلستان والبوستان ، نحبّ أن ننبّه هنا الى أنّ السعدي لم يكن فيلسوفاً في تناوله للأخلاق ، ذلك لأنه لا يُقدّم في أعماله فلسفة خلقية متّسقة ، وإنما هو أديب يصوغ أفكاره بأسلوب رائع ، ويستخرج من المواقف القصصية التي يوردها بعض ما تنطوي عليه من حكمة يقوم هو بتلوينها واستخلاصها . وربما لا يتنبّه الشاعر إلى بعض ما قد يرد في أقواله المختلفة من تضارب ، إذا ما قيست بمقياس فلسفي صارم . كل قصة من قصصه تُمثّل إحدى القضايا ، والشاعر يعالجها بأسلوبه الخاص ، ويستخلص منها ما تنطوي عليه من حكمة . ولقد كانت الحياة من حوله تموج بالقسوة وضروب المتناقضات ، فقد عاش فترة الغزو المغولي وما سادها من اضطراب وعنف وسفك للدماء ، ولم يكن الوقت بالنسبة له وقت الفلسفة والمبادىء الفلسفية ، وإنما كان وقت الحكمة العملية التي تعين على تخفيف الويلات التي أصابت البشريّة ، وتحاول ما استطاعت أن تعالج الأوضاع القائمة ، وإن اضطرّ الشاعر في بعض الأحيان إلى العمل بالمبدأ القائل : إنّ الغاية تبرّر الوسيلة . من هنا وجدنا الشاعر يبكي على بغداد وزوال

الخلافة العباسية ، ثم لا يلبث أن ينظم المدائح في زعيم المغول هولاكو ورجالات دولته . ربما كانت هذه مرونة اقتضاها العمل على التعايش مع ظروف قاسية كانت أكبر من أن يتحكّم فيها فرد ، مهما بلغ من القوة والصرامة ، وشدّة التمسّك بالمبادىء . ولقد عاش سعدي في ظلّ المغول بعد زوال ملك الأتابكة سنين طوالاً حتى لقي ربه عام ٦٩٠ أو ٦٩١ هـ .

الگلستان :

الگلستان هو أشهر أعمال سعدي على الإطلاق . وتليه في شهرته منظومة البوستان ، إذ أن الگلستان ظفر بشعبية لم يظفر بها البوستان . والواقع أن الگلستان أحرز هذه الشعبية وسعة الانتشار نظراً لأنّه يجمع بين التعليم وبين الإمتاع الأدبي الذي يُقصد لذاته ، ففي الگلستان قصص يصعب وصفها بأنها أخلاقية أو تعليمية . أما البوستان فيغلب عليه طابع الجدّ ، ولا نرى فيه ما نراه في الگلستان من ميل إلى الهزل أو القصص الخاوي من المغزى في بعض الفصول .

ينقسم الگلستان إلى ثمانية أبواب على النحو التالي :

١ — الباب الأول في سيرة الملوك .
٢ — الباب الثاني في أخلاق الزهاد .
٣ — الباب الثالث في فضل القناعة .
٤ — الباب الرابع في فوائد الصمت .
٥ — الباب الخامس في العشق والشباب .
٦ — الباب السادس في الضعف والشيخوخة .
٧ — الباب السابع في تأثير التربية .
٨ — الباب الثامن في آداب الصحبة .

وكل باب من هذه الأبواب ينقسم إلى مجموعة من الحكايات . وكثير من هذه الحكايات ذو مغزى خلقي تعليمي ، لكنّ بعضها يخلو من مثل هذا المغزى .

وقد وردت في البابين الخامس والسادس حكايات تتسم بالفحش ، ففي الباب الخامس « باب العشق والشباب » وردت حكايات متعدّدة عن عشق الغلمان . كذلك وردت في الباب السادس حكايات ذات طابع جنسي . وقد اعتُذر لسعدي بأن ذلك كان ذوق العصر ، فالغزل بالمذكّر كان شائعاً في زمانه ، فكتب الشاعر في هذا الباب بأسلوب كان يوافق الذوق الشائع حينذاك . لكنّا نرى أنّ مثل هذا الباب بعيد عن أن يوصف بأنّه حكمة خلقية أو عملية. كذلك تضمن الباب السادس « عن الضعف والشيخوخة » بعض حكايات لا تخلو من المجون . وبعض حكايات الأبواب الأخرى قد حوت أموراً يخجل الذوق الرفيع من روايتها.

وبالرغم من ذلك فإن سعدي سرد في الگلستان كثيراً من الحكايات التي تشيع فيها روح الزهد والتقوى ، وتدعو إلى الخلق الكريم . والإخاء الإنساني . والباب الثامن يتضمن مجموعة من الحكم والأمثال والوصايا . بعضها منظوم والبعض الآخر منثور . لكنّه يخلو من القصص .

لم يلتزم سعدي بفلسفة خلقية قائمة على تحديد الفضائل والرذائل على أساس نظري ، والتمسك بالمبادىء الخلقية مهما كانت النتيجة ، بل هو قد رجح الجانب العملي . وصاغ قصصه بأسلوب مقنع للقراء ، بالرغم من أنها قد تناقض — من الناحية الفلسفية — مبادىء الاخلاق .

فالقصة الأولى من الباب الأول ذات مغزى قد لا يرضى عنه فلاسفة الأخلاق إذ أنّ الشاعر يقول فيها : إنّ كذباً في المصلحة خير من صدق يثير الفتنة . لكنّ طريقة الشاعر في رواية القصة تجعل القارىء يميل إلى قبول رأيه ، ويقتنع بحكمته . وفيما يلي ترجمة هذه القصة :

« سمعت أن ملكاً أمر بقتل أسير . فأخذ المسكين في حالة اليأس يسبّ الملك وينطق بسقط القول ، فقد قيل : كل من نفض يده من حياته يقول كل ما في قلبه :

في وقت الشدة حينما لا يبقى مهرب

تمسك اليد بقبضة السيف القاطع .

إذا يئس الإنسان طـال لسانه   كسنّور مغلوب يصول على الكلب

فسأل الملك : ماذا يقول ؟ فأجابه أحد الوزراء ، وكان طيّب المحضر : أيها الملك ! إنّه يقول : « والكاظمين الغيظ والعافين عن الناس » . فشعر الملك بالرحمة ، وعفا عن دمه .

فقال وزير آخر كان ضدّاً لهذا الوزير : لا يليق بأبناء جنسنا أن يتكلموا إلا بالصدق أمام الملوك ! إنّ هذا قد سبّ الملك ، وقال ما لا يليق .

فقطّب الملك وجهه من هذا الكلام ، وقال : إنّ كذبه قد جاء عندي أحسن موقعاً من هذا الصدق الذي قلتَه ، فذلك كان له وجه في المصلحة ، وأما هذا فمبنيّ على الخبث . ولقد قال الحكماء : كذب ممزوج بالمصلحة خيرٌ من صدق يثير الفتنة .

فكل من يعمل الملك بمقتضى قوله
يكون من الحيف أن يتكلم بسوى الخير[1] » .

فنحن نرى كيف استطاع الشاعر أن ينظر الى الصدق والكذب نظرة عملية ، وأن يجعل الكذب الذي أنقذ حياة إنسان من غضب ملك طاغ أفضل من صـــدق كان يسبّب القتل ، ويقضي على حياة إنسان قد يكون بريئاً . يضاف الى ذلك أنّ الشاعر يدعو مستشاري الملك ألا يشيروا عليه إلا بالخير ، ما دام الملك يعمل برأيهم . كذلك برّر الشاعر نطق الأسير بسقط القول ، وإقدامه على سبّ الملك بأنّه كان من قبيل اليأس ، وليس من قبيل السفاهة والعدوان . وهكذا استطاع الشاعر أن يخالف المبادىء الخلقية من الوجهة الفلسفية الخالصة ، وان يقنع القارىء بوجهة نظره .

وفي الحكاية الرابعة (من الباب الأول) ، وهي من أجمل الحكايات أسلوباً

(١) محمد كفافي : في أدب الفرس وحضارتهم ، ص ٢٣٣ ، ٢٣٤ .

يذهب الشاعر إلى أن وضيع الأصل لا يصير بالتربية إنساناً نبيلاً ، فابن اللص يرث من أبيه طبيعته في ارتكاب الجرم ، مهما بُذل في تربيته من جهد . ولقد انتُقِد سعدي من هذه الناحية على أساس أنّ البيئة هي المسؤولة عن أخلاق الفرد. لكنّ هناك نظريات حديثة تذهب إلى أنّ السلوك قد يكون مردّه لتفاعلات جسدية لا زالت خافية على العلماء ، ومن هنا يجوز أن تورث الأخلاق. فلو صحّ هذا لكان سعدي محقّاً فيما ذهب اليه .

هناك حكايات تحض الملوك على التزام العدل ، مثل الحكاية السادسة من الباب الأول ، وتقص قصة ملك آذى رعيته حتى تفرقوا في الآفاق ، فلما نصحه وزيره بتغيير هذا المسلك ، غضب عليه وزج به في السجن ، لكنّ الملك ما لبث أن فقد ملكه نتيجة لتخلّي الناس عنه، وخروج أبناء عمّه عليه مطالبين بملك أبيهم .

وهناك حكايات تتسم بالقسوة جعلت بعض المستشرقين يصف سعدي بأنّه كان ميكافللي النزعة ، ومن أمثلتها الحكاية التالية :

« قيل لهرمز : أي خطأ رأيت لوزراء أبيك حتى أمرت بحبسهم ؟ فقال : لم أعلم بخطأ لهم ، ولكنّي رأيت أنّ مهابتي في قلوبهم لاحدّ لها ، وأنّهم لا يعتمدون على عهدي كل الاعتماد ، فخشيتُ أن يقصدوا هلاكي ، لخوفهم من أن يصيبهم أذى . فعملت بقول الحكماء الذين قالوا :

خَفْ أيها الحكيم ممن يخاف منك ، وإن كنتَ تنهض لمائة مثله في الحرب.

ألا ترى أن القطة حين تصير عاجزة تقتلع بمخالبها عين النمر ؟ وكذلك تلدغ الحيّة قدم الراعي ، لأنها تخاف أن يدقّ رأسها بحجر[1] » .

هكذا نرى كيف يبرر قسوة هذا الملك بما ارتآه من مصلحة لتبديد مخاوفه .

وتراه يسمو في الدعوة الى العدل فيبلغ مستوى رفيعاً في إحدى حكاياته ،

(١) المصدر السابق : ص ٢٤٣ .

ويختم هذه الحكاية بأبيات يدعو فيها الى الإخاء بين بني البشر . يقول :

« كنت معتكفاً في جامع دمشق ، متوسّداً تربة النبي يحيي ، عليه السلام ، فإذا بواحد من ملوك العرب — كان معروفاً بالجور — قد أقبل للزيارة اتفاقاً ، وصلّى ودعا وسأل حاجته .

إنّ الفقير والغني كليهما عبد لهذا التّراب .

وكل من كانوا أكثر غنى فهم أكثر حاجة .

حينذاك قال لي : من هناك — حيث همّة الدراويش وصدق معاملتهم — اجعل خاطرك رفيقي ، فإني خائف من عدوّ قويّ . فقلتُ له : كن رحيماً برعاياك الضعفاء حتّى لا تعاني المشقة من العدوّ القويّ .

إنّ من الخطأ أن تكسر قبضة المسكين الضعيف بساعديك القادرتين ، وقوة قبضتك .

ألا يخاف من لا يتكرم على الطريحين أنه لو خرّ طريحاً لا يأخذ بيده إنسان ؟

فكل من غرس بذور الشرّ وتوقّع الخير ، فقد أنضج دماغاً ضالا ، وعقد خيالاً باطلاً !

فأخرج من أذنك القطن ، واعدل بين الخلق . وإن أنت لم تعدل فهناك يوم للعدالة .

بنو آدم أعضاء جسد واحد ، وهم في الخلقة من جوهر واحد .
فلو أنّ الزمان أصاب بالألم عضواً ، فإن سائر الأعضاء لا يبقى لها قرار .

فيا من لا تحزن لمحنة سواك ! إنك غير جدير بأن تُعدّ بين الآدميين (١) » .

هناك حكايات أخرى تدعو الى الزهد وسواه من مكارم الأخلاق كعرفان الجميل ، والوفاء والاستقامة وهكذا . والخلاصة أن الشاعر ساق في هذا الكتاب

---

(١) المصدر السابق ، ص ٢٤٤ ، ٢٤٥ .

حكاياته باسلوب ممتع ، يُعدّ — عند الفرس — قمة في جمال الأداء ، وروعة الصياغة . وهو كما رأينا كتاب حكمة عملية يعبرّ عـن تجارب مـرّ بهاالشاعـر فاستخلص منها الحكمة التي انطوت عليها ، وذلك من غير أن يحفل بصياغـة فلسفة خلقية مترابطة . والشاعر — بأسلوبه وطريقته في رواية القصص — ينجح في إقناع قرائه برأيه ، أو في إمتاعهم ، مهما اختلفوا معه فيما ذهب إليه. ولا يخلو الكتاب من بعض الجوانب التي سيقت لمجرّد الفكاهة ، أو السخرية أو المجون . ولقد حقّق هذا الكتاب شهرة واسعة في العالم الإسلامي ، ولا يزال حتى اليوم يُعد من عيون الأدب ، ويُقرأ في كل مكان تُقرأ فيه الفارسية. ولم يكد الأوروبيون — وبخاصة الإنجليز — يتصلون بالهند حتى ذاع صيت الكتاب في أوروبا وتعدّدت ترجماته إلى كثير من اللغات الأوروبية . هذا فضلاً عما صدر للكتاب مـن طبعات في الشرق وترجمات وشروح .

إذا انتقلنا إلى البوستان فنحن أمام أهم عمل أبدعهالسعدي من حيثالمضمون. لقد صاغ سعدي هذه المنظومة الأخلاقية في أربعة آلاف بيت من الوزن المتقارب ، وهو الوزن الذي صيغت فيه شاهنامة الفردوسي . وبرغم أنّ هذا الوزن صالـح للشعر الحماسي ، فإنّا نجد أنّ سعدي قد استطاع أن يلائم بينه وبين موضوعاته التعليمية . ولعلّ حماس سعدي لتعاليمه الخلقية هو الذي جعل هذا البحر طيّعاً في يديه ، مستجيباً لما أراد الشاعر أن يودعه من مضمون خلقي رفيع .

قسم الشاعر هذه المنظومة إلى عشرة أبواب على النحو التالي :

١ — باب العدل

٢ — باب الإحسان

٣ — باب العشق

٤ — باب التواضع

٥ — باب الرضا

٦ — باب القناعة

٧ — باب التربية
٨ — باب الشكر
٩ — باب التوبة
١٠ — باب المناجاة .

وأول ما يلفت النظر في هذه المنظومة نقاؤها مما احتوته بعض أبواب الكلستان من موضوعات يصعب وصفها بأنها مرتبطة بتعاليم الأخلاق. وربما كان كتاب الكلستان كتاب أخلاق ولهو . وتعليم وإمتاع، على العكس من كتاب البوستان الذي اتّسم بنزعة جادّة ، وحماس لمبادىء الأخلاق . وهو — برغم ذلك — لا يخلو من المتعة الأدبية، فهو مبني على مجموعة من القصص صوّر الشاعر بها مبادئه الخلقيّة ، وصاغها ببراعة فجاءت جميلة الوقع مؤثّرة، وقامت بوظيفة الأدب في إمتاع القارىء ، كما قامت بوظيفة التعليم التي كانت الهدف الأساسي لنظم هذا الكتاب .

ولقد تحمّس بعض كبار أدباء الفرس في العصر الحديث لهذا الكتاب ، فوصفه البعض بأنه يعدل الشاهنامه في أهميته [١] ، كما وصفه علي دشتي بأنّه « مثال كامل للفصاحة والبلاغة ، ونضوح طبع السعدي القدير ، الذي بلغ ذروة الكمال [٢] » .

ولقد ذكرنا من قبل أنّ الآداب الإسلامية حافلة بالشعر الأخلاقي ، وأنّ كثيراً من الشعراء العظام قد طرقوا هذا الباب قبل سعدي وأبدعوا فيه ، لكن يندر أن نجد كتاباً جامعاً لمختلف نواحي الأخلاق والسلوك الإنساني في هذا التناسق وحسن التنظيم ، وجمال السبك ، وارتباط المادة القصصية بالموضوع الذي تساق للتدليل عليه . إنّ سعدي في منظومته هذه معلّم ينصح الملوك، ويتحدث في

---

(١) علي دشتي : آفاق أدب سعدي (ترجمة قلمرو سعدي) لمحمد صادق نشأت .مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٤ . (ص ٣٠٢) .
(٢) المصدر السابق ، ص ٣٠٥ .

نصحه بأسلوب حازم ، وجرأة أستاذ مُعلّم لا يهاب ولا ينافق. ودعوتُه إلى العدل صريحة واضحة، وهي مبنيّة على أسس متينة من الاستشهاد بوقائع التاريخ وكبار رجاله ، وكذلك بما انتشر في العالم الإسلامي من تعاليم خلقية وجّهها الحكماء إلى الملوك ، في صورة نصائح منظومة أو منثورة. وقد أضفى سعدي على هذه التعاليم ببلاغته جدّة ورونقاً ، فجاء كتابه عملاً من أروع ما صيغ من شعر تعلميي في آداب الشعوب الإسلامية ، وأصبح مثالاً يُحتذى ، كما انتشرتْ شهرته شرقاً وغرباً ، كما سنرى حين نتحدث عن ترجمات أعمال سعدي إلى مختلف اللغات .

البابان الأول والثاني هما أطول الأبواب ، ولهما طبيعة اجتماعية ، فالأول في سياسة الملك والتزام العدالة في الأحكام ، والثاني يتناول جانب الإحسان ، مبيناً معناه والأسس التي يقوم عليها . وتبلغ إنسانية سعدي في هذا الباب درجة رفيعة أيضاً ، اذ لا يتوقف عند الدعوة للإحسان إلى الناس ، بل يتجاوز ذلك إلى الدعوة إلى الرفق بالحيوان ، وربما مضى في ذلك إلى حدّ لم نشهده عند سواه من الشعراء ، فهو يرثي للنملة في ضعفها ، ويرى لها حقاً في أن ترعى حياتها[1] . لكنّه يتطرق من ذلك ببراعة إلى الدعوة إلى الامتناع عن إيذاء الضعفاء ، ولو كانوا في ضعف النملة. على أية حال نرى باب الإحسان حافلاً بمختلف القصص التي توضح معنى الإحسان ، وتحثّ على اتّباعه ، كما تبين الفئات التي ينبغي الإحسان اليها ، وتذمّ الرذائل التي تناقض الإحسان ، من بخل وتبذير ، وما إلى ذلك .

الأبواب الباقية هي أبواب أخلاقية تعليمية تهدف الى السموّ بأخلاق الإنسان إلى أرفع الدرجات . وباب العشق في البوستان ذو طبيعة صوفية، فهو مختلف في طبيعته عن باب « العشق والشباب » في الگلستان. وهكذا باب التواضع والرضا والقناعة والشكر والتوبة والمناجاة . أما « باب التربية» وهو الباب السابع فهو ذو طبيعة اجتماعية ، وله ما يناظره في الگلستان .

إنّ سعدي– في منظومته – يبدو مصلحاً اجتماعياً ومعلّماً أخلاقياً. فالمضمون

---

(١) ربما يذكرنا هذا ببعض أشعار المعري.

الخلقي الذي ينطوي عليه البوستان مضمون رفيع ، وهو كاف لأن يرتفع بسعدي الى مستوى شعراء الإنسانية الأفذاذ .

يصعب أن نقتبس من البوستان قطعاً نعدها من خير ما قال ، فالكتاب حافل بجميل الحكمة و روائع البيان. والمقتطفات التالية — وهي من باب العدل — نذكرها لا لفضلها على غيرها ، و إنما لمجرد عرض أمثلة من شعر البوستان . يقول :

التاجر الأسير

« ما أحسن ما قاله التاجر الأسير
حينما حاصره اللصوص بالسهام :
إنّ الرجولة إذا ظهرت من قُطاع الطريق
يستوي رجال الجيش وجمع النساء .
فكل ملك أصاب التُجّار بالأذى ،
فإنّه يغلق باب الخير على بلاده وجيشه .
فأنّى له أنْ يقصد الى بلاده العقلاء
إذا ما سمعوا بصيت هذا المسلك القبيح !
فإن أردت اسماً طيّباً ، وقبولاً حسناً (من الناس)
فلتحسن معاملة التُجّار والوافدين .
إنّ العظماء يرعون الوافدين بأرواحهم
فالمسافر يحمل الصيت الحسن إلى أرجاء الدنيا .
وما أسرع ما يتطرق الخراب الى مملكة
يُؤذى فيها خاطر الزائر الغريب .
فلتحسن إلى الضيف ولتُعزّ المسافر (القادم إلى أرضك)
لكنْ ، كن على حذر مما قد يوقعانه من ضرر [١]

(١) الشاعر يدعو إلى إكرام السائح البريء ، والحذر ممن قد يجيء للتجسس في صورة مسافر بريء .

فمن الخير أن يحذر المرء الغرباء
فالعدو يمكنه أن يتخذ مظهر الصديق .
ولتزد قدر من تقادم زمانه في خدمتك
فمن تربّى عندك لا يجيء منه قط غدر .
وإذا ما بلغ الشيخوخة أحد خُدّامك
فلا تنس له حقّ سنواته (في خدمتك)
فلئن كان الهِرَمُ قد قيَّد يده عن الخدمة
فأنت صاحب يد قادرة على الكرم .

في العطف على الضعفاء

إنّ شرب الماء — على خلاف حكم الشرع — خطيئة !
وسفك الدماء جائز ، بمقتضى الفتوى !
فإن أفتاك الشرع بقتل مذنب ،
فلا تكنْ لك خشيةٌ من إزهاق روحه .
ولئن كنت مُعتقِلاً جماعة من عشيرته
فتلطّف بهم ، وهيىء لهم (أسباب) الراحة !
لقد وقع الجرم من ذلك الرجل الظالم
فبأيّ جريرة تُؤخذ المرأة والطفل المسكين !
ومهما أوتيت من قوة الجسد وضخامة الجيش
لا تمض مندفعاً في أرض أعدائك .
فقد يفرّون الى قلعة منيعة
فيقع الضرّ بإقليم لا ذنب له .
وليكن لك تأمّل في أحوال السجناء
فمن الممكن أن يكون بينهم من هو بريء .

وإذا مات في ديارك أحد التُجّار
فمن الخسّة أن تمدّ الى ماله يدك .
فإنّ من يبكون عليه – من بعده – بكاء مراً ،
من أهل وعشيرة سوف يردّدون معاً :
إنّ المسكين قد مات في ديار الغربة ،
فسلب الظالم ما خلّفه من متاع .
وتفكّر في ذلك الطفل المسكين الذي حُرم الأب .
وكُنْ على حذر من آهات قلبه الموجع .
فكم سحقت زلّةٌ واحدةٌ قبيحة
ما طال عليه الزمن من صيت حسن !
وإنّ من خلدت ذكراهم بجميل الفعال
لم تتطاول أيديهم قط على المال العام .
ولو أن ملكاً امتد ملكه الى الآفاق كلها
فهو مُتسوّل لو أخذ المال من الغنيّ .
وإنّ الرجل الحرّ ليموت من الفاقة
ولا يملأ بطنه من أضلع المساكين .

في معنى الشفقة على الرعية

سمعت أنّ أحد الملوك العادلين
كان يرتدي قباء مبطّناً من كلا وجهيه
فخاطبه أحد الناس قائلاً : أيها الملك السعيد !
ألا فلتتخذ قباء من حرير الصين !
فقال (الملك) : إنّ هذا القدر فيه ستر وراحة
وما تجاوز هذا فإنّه زينة وزخرف !

وأنا لستُ آخذ الخراج من أجل ذلك ،
فأصنع به زينة لنفسي وتختاً وتاجاً !
و إنْ أنا كسوتُ جسدي بالحلل مثل النساء ،
فأنـّى يكون لي أن أدفع العدو برجولتي !
إنّ لي مائة لون من الحرص والهوى ،
لكنّ الخزانة ليست مِلكاً لي أتفرّد به .
فالخزائن العامرة تكون من أجل الجيش
وليست للإنفاق على المظهر والزينة .
فالجيش الذي لا يكون سعيد القلب بمليكه ،
لا يكون منه حفظٌ لحدود الولاية .
فلئن سلب العدو حمار أحد الفلاحين
فلماذا يتقاضى الملكُ الخراج والعشور ؟
فالخصم قد سلب الفلاح حماره والسلطان يأخذ الخراج.
فأيّ إقبال يبقى لذلك التخت والتاج ؟
فليس من المروءة التسلط على الضعيف
فالطائر الوضيع هو الذي يخطف الحبّة من النملة .
إنّك لو رعيت الرعية كانت كالشجرة
تـُنعِم بثمارها ، على هوى الأحباب !
فلا تقتلعها بالقسوة من أصلها وأساسها
فإنّ الجاهل هو الذي يوقع الأذى بنفسه .
وهؤلاء الذين يقطفون ثمار جهد الشباب وحسن الطالع
هم الذين لا يقسون على أتباعهم .
فلئن خرّ طريحاً واحدٌ من الضعفاء
فكنْ على حذر من ضراعته إلى الله .
و إذا استطعت باللين فتح الديار

فلا تَعْمَدْ بالحرب إلى إراقة الدماء .
فبحق الرجولة إنّ ملك الأرض كلّها
لا يستحق أن تسيل من أجله نقطة دم على التراب » .

بهذا الأسلوب القويّ مضى سعدي في « باب العدل » ، وهو باب يكاد يحتلّ رُبْع حجم الكتاب ، إذ يبلغ عدد أبياته ٩٧٠ بيتاً، دعم فيها الشاعر آراءه بمختلف القصص الممتعة ، التي ترتبط بالمضمون الأخلاقي أقوى ارتباط .

وقد اشتهرت كتب سعدي ، وبخاصة الگلستان والبوستان في غرب أوروبا منذ وقت مبكر ، ثم انتقلت شهرتها إلى الولايات المتحدة الأمريكية . هذا إلى جانب ما تمتّعت به هذه الكتب من شهرة واسعة في العالم الإسلامي .

لقد طُبعت كليات الشاعر (أعماله الكاملة) على الحجر في كلكتا في مجلدين (١٧٩١ — ١٧٩٥ م) ، وفي بمباي في الأعوام ١٢٢٦ ، ١٢٦٧ ، ١٢٨٠ هـ ، وفي دلهي عام ١٢٦٩ هـ ، وفي كونپور عام ١٢٨٠ هـ ، وفي لكنو عام ١٢٨٧ هـ ، وفي تبريز عام ١٢٥٧ ، ١٢٦٤ هـ ، وفي طهران عام ١٢٠٣ ، ١٢٦٨ هـ .

أما إذا تتبعنا طبعات البوستان والگلستان في أوروبا وترجماتهما إلى لغاتها فهي كثيرة نذكر بعضها هنا لبيان ما لهذين العملين من أهمية عالمية ، تجعل دارس الأدب المقارن يتوقف عندهما ، بوصفهما أثرين انتقلا من بيئتهما المحلية ، إلى بيئة عالمية أوسع تأثرت بهما .

أ — ترجمات البوستان إلى اللغات الأوروبية

١ — إلى الألمانية : قام جراف [١] بتحقيق النص ونشره مصحوباً بشروح فارسية في ڤينا عام ١٨٥٠ . ثم نشر ترجمة ألمانية له .

وفي عام ١٨٥٢ نشر شلشتا ڤسرد [٢] في ڤينا ترجمة ألمانية للنص ، ثم نشر

(١) K.H. Graf

(٢) Schlechta-Wssehrd

ريكرت [1] ترجمة ألمانية أخرى للبوستان في ليبزج عام ١٨٨٢ .

٢ — إلى الفرنسية : ترجم باربيي دي مينار [2] البوستان الى الفرنسية ، ونشره في باريس عام ١٨٨٠ .

٣ — إلى الإنجليزية : ترجم ويلبرفورس كلارك [3] البوستان الى الانجليزية ونشره في لندن عام ١٨٧٩ .

وفي عام ١٨٨٢ نشر ديفي [4] ترجمة إنجليزية أخرى في لندن ، بعنوان «حديقة العطر [5] » .

ونُشر ت مختاراتٌ من البوستان مترجمة إلى الإنجليزية في كلكتا عام ١٨٧٧ بعنوان « زهرات من البوستان » [6] .

وكذلك ترجم روبنسون [7] مختارات منه في كتابه « شعر فارسي للقـراء الإنجليز [8] » ، وقد نشر عام ١٨٨٣ .

ب — ترجمات الگلستان إلى اللغات الأوروبية

نشرت للگلستان طبعات متعددة في أوروبا في الأعوام ١٨٥٠ ، ١٨٦٣ ، ١٨٧٤ . وترجم الى مختلف اللغات الأوروبية .

١ — إلى الفرنسية : تُرجم الگلستان الى الفرنسية مراراً عديدة ، وكانت

---

(١) Fr. Rückert

(٢) Barbier de Meynard

(٣) Wilberforce Clarke

(٤) ، (٥) G.S. Davie : The Garden of Fragrance

(٦) Flowers from the Bustan

(٧) ، (٨) S. Robinson : Persian Poetry for English Readers

أول ترجمة له تلك التي أصدرها دي رير [١] (عام ١٦٣٤) ، وترجمه بعد ذلك دالجر[٢] عام ١٧٠٤ ، ثم جودان [٣] (عام ١٧٨٩) ثم سيميلي [٤] (عام ١٨٢٨) ، ثم ديفرميري [٥] (عام ١٨٥٨) .

٢ — **إلى اللاتينية :** ترجم الگلستان إلى اللاتينية جنتيوس [٦] ونشره لأول مرة عام ١٦٥١ ، ثم صدر للمرة الثانية عام ١٦٥٥ .

٣ — **إلى الألمانية :** أول من ترجم الگلستان الى الألمانية آدم أوليريوس [٧] ، ونشرت ترجمته عام ١٦٣٤ ، ثم أعيد نشرها عام ١٦٦٠ .

ونشر دُورن [٨] ترجمة ألمانية أخرى في هامبورج عام ١٨٢٧ . ثم نشر وُلف [٩] ترجمته الألمانية عام١٨٤١ في شتوتجارت. وفي عام ١٨٤٦ نشر جراف[١٠] ترجمة ألمانية جديدة في ليپزج .

٤ — **إلى الانجليزية:** نشر فرانسيس جلادوين[١١] ترجمة إنجليزية للگلستان في كلكتا عام ١٨٠٦ ، أعيد طبعها في لندن عام ١٨٣٣ ، وكذلك في عام١٨٩٠.

وفي عام ١٨٢٣ نشر جيمس روس [١٢] ترجمة أخرى ، قضى في إعدادها عشرين عاماً ، وكان مولعاً بالگلستان فترجمه خمس مرات ثم قارن بين ترجماته الخمس وصاغ منها ترجمته التي أصدرها .

---

(١) A. du Ryer

(٢) D'Alégre

(٣) Gaudin

(٤) Semelet : Le Parterre de Fleurs

(٥) C. Defrémery

(٦) Gentius : Rosarum Politicum etc.

(٧) Adam Olearius

(٨) B. Dorn

(٩) PH. Wolff

(١٠) K.H. Graf

(١١) Francis Gladwin

(١٢) James Ross

وفي عام ١٨٥٢ نشر إدوارد باكهاوس إيستوك [١] ترجمة جديدة بعد أن عاش في الهند ما بين عامي ١٨٣٦ ، ١٨٤٢ .

ولقد تركت هذه الترجمات المختلفة – من حيث مستواها في الدقة ، وتفاوتها في الأسلوب وفي طريقة الإداء – مجالاً لترجمة جديدة قام بها پلاتس [٢] ، وقال إنّه أراد بها أن يعاون دارسي الفارسية ، وذلك بتذليل العقبات التي تحول بينهم وبين فهم نصّ الگلستان . وقد نشرت ترجمة پلاتس في لندن عام ١٨٧٣ .

وفي عام ١٨٨٨ ظهرت ترجمة انجليزية أخرى في بنارس بالهند ، أعدها لجمعية « كاما سوترا » مستشرق مجري تَجَنَّس بالجنسية الانجليزية يُدعى إدوارد ريهاتسك [٣] . ولقد عاش هذا الرجل في الهند ما بين عامي ١٨٤٧ ، ١٨٩١ ، وهو عام وفاته ، وأولع باللغات الشرقية والدراسات الإسلامية .

كذلك تضمّن كتاب روبنسون – الذي سبقت الإشارة إليه – ويُدعى (شعر فارسي للقراء الإنجليز) [٤] مختارات من الگلستان .

٥ – **إلى الروسية :** ترجم الگلستان إلى الروسية نَسَارْيانز [٥] ونشره في موسكو عام ١٨٥٧ .

٦ – **إلى البولندية :** ترجم الگلستان إلى البولندية أو تڤنوڤسكي [٦] ونشره في وارسو عام ١٨٧٩ .

أما ما صدر بعد القرن التاسع عشر من ترجمات أوروبية لبعض أعمال سعدي فكثير ، وكذلك صدرت دراسات متعددة لأعمال هذا الشاعر الكبير .

---

(١) Edward Backhouse Eastwick

(٢) J. T. Platts

(٣) Edward Rehatsek

(٤) S. Robinson : Persian Poetry for English Readers, 1883.

(٥) S. Nasarianz

(٦) Otwinowski

هذه الترجمات الكثيرة التي توالى ظهورها حتى أواخر القرن التاسع عشر ، وكذلك ما ظهر بعدها من ترجمات ، تُقدّم أسساً متنوعة للدراسات المقارنة . لقد كان كل مترجم لأعمال سعدي على علم بما أنجز سابقوه ، أو بعض من سبقوه . وقد حاول كل منهم أن يكون صاحب اجتهاد خاص في عمله ، كما أنّ هذه الأعمال كانت ذات أثر في اللغات التي نُقلت إليها .

ولقد نشرت ترجمة فرانسس جلادوين للگلستان في الولايات المتحدة عام ١٨٦٤ ، وكانت هذه الترجمة أساساً لدراسة ممتعة حول الگلستان بقلم أديب أمريكي شهير لم يكن يعرف الفارسية معرفة مباشرة ، ذلك هو الكاتب رالف والدو إمرسون (١) .

وقد أورد آربري (٢) مقتطفات طويلة من مقال إمرسون عن سعدي ، وفيه يصف شاعرنا بأنّه « شاعر الصداقة والحبّ والوفاء والسلام ، وبأنّ كتاباته تشيع فيها البهجة والأمل والتفاؤل ، فضلا عن أناقتها ، وبأنّه يؤكّد عالمية القوانين الأخلاقية ، وكذلك العقوبات (الواجبة على اقتراف الأخطاء) . وعنده أنّ كل نظراته إلى الحياة اليومية مطبوعة بطابع دينيّ ، وهكذا كانت أوروبا في القرون الوسطى . ومما قاله أيضاً : إنّ سعدي يتحدّث عن جميع الأمم ، وإنه دائم الجدّة مثل هوميروس وشكسپير وسير ڤانتس ومونتين (٣) .

لقد سبق سعدي شعراء الشرق في الوصول إلى أوروبا بقرن من الزمان ، وظفر بإعجاب كاتب كبير مثل ڤولتير (٤) .

---

(١) Ralf Waldo Emerson

(٢) Arberry : Classical Persian Literature, p. 199-202

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٠١

(٤) A Treasury of Asian Literature. Ed. by John D. Yohannan. Mentor Books, New York, (p. 21).

سعدي في الآداب الاسلامية :

يصعب علينا أن نلم بأثر سعدي في الآداب الإسلامية في مثل هذا الفصل الموجز . لقد ذاعت شهرة أعماله في الهند وتركيا ، وفي كل مكان تُقرأ فيه الفارسية. وحسبنا أن نقول إنّ مخطوطات أعماله الكاملة ، وكذلك مخطوطات الگلستان والبوستان والديوان تُعدّ بالآلاف . أما الطبعات التي صدرت لهذه الأعمال منذ اختراع الطباعة فتعدّ بالمئات ، وهذا دليل واضح على ذيوعها وسعة انتشارها .

ولقد نُشرت ترجمة تركية للبوستان في استانبول عام ١٢٨٨هـ (١٨٧٧) . أما الگلستان فقد نشرت ترجمات له في استانبول عام ١٨٧٤ ، ١٨٧٦ . وقد كتب بعض أدباء الترك شروحاً مشهورة للبوستان والگلستان، ومن هؤلاء سروري المتوفي ١٥٦١م وشمعي وسودي وكلاهما توفي في أواخر القرن السادس عشر ، وهذا يدل على مدى الاهتمام بأعمال شاعرنا منذ وقت مبكر في تاريخ الأدب التركي.

أما الهند فقد ذاعت فيها أعمال سعدي بصورة واسعة ، ولها ترجمات متعددة إلى الأردية ، كما أنّها تُرجمت إلى الهندية . وقد نشرت ترجمة للگلستان إلى الأردّية بقلم مير شير على أفسوس في كلكتا عام ١٨٠٢ ، وترجمة أخرى بقلم نظام الدين في پونا عام ١٨٠٢ ، كما ترجمه إلى الهندية چنــد داس ، ونشرت هذه الترجمة في دلهي عام ١٨٨٩ . ومن الهند انتقلت شهرة الشاعر إلى أوروبا .

وقد صدرت للگلستان في مصر ثلاث طبعات في القرن التاسع عشر اثنتان منها عن بولاق في عامي ١٢٤٩ ، ١٢٨١هـ وأخرى عن مكتبة أهلية عام ١٢٦١هـ . وأصدرت بولاق كذلك ترجمة عربية للگلستان بقلم جبرائيل بن يوسف (الشهير بالمخلّع) عام ١٢٦٣هـ .

وفي السنوات الأخيرة بذل المرحوم محمد موسى هنداوي جهداً طيباً في دراسة الشاعر فأصدر كتابا عنه بعنوان « سعدي الشيرازي ، شاعر الإنسانية » وهو الرسالة

التي تقدم بها لنيل درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة عام ١٩٥٠ . كذلك أصدر هنداوي ترجمات لأقسام من البوستان والكلستان، فترجم مقدمات البوستان والبابين الأول والثاني منه ، وكذلك ترجم مقدمات الكلستان والأبواب الأربعة الأولى من الكتاب . وإنيّ أختلف معه في فهمه للنصوص في مواضع كثيرة ، ومع ذلك أعتقد أنّ جهوده تستحق التنويه بها في مثل هذه الدراسة .

ونشر الشاعر السوري محمد الفراتي ترجمة كاملة للكلستان ، وهي جيدة الأسلوب أنيقة الطباعة . وقد التزم فيها الشاعر بترجمة الشعر الفارسي إلى شعر عربي فابتعد في بعض الأحيان عن المعنى الأصلي ، لكنّ ترجمة الشاعر الفراتي عمل أدبي جيد يستحق التقدير [١] . كذلك ترجم الشاعر محمد الفراتي مختارات من البوستان وصاغها في شعر عربي جميل [٢] .

إنّ أعمال سعدي لم تُدرس حتى الآن دراسة تبين أثرها في الآداب الإسلامية ، ولا في الآداب الأوروبية المختلفة التي نقلت إليها . وحسبنا أن نقول إنّها قد أصبحت المثال المحتذى في الأدب التعليمي عند أدباء العالم الإسلامي ، واحتفظت منذ ظهورها بمقام رفيع ضمن نطاق هذه الآداب .

أما ترجمتها إلى مختلف لغات العالم فدليل ساطع على ما لها من قيمة إنسانية أصيلة جعلتها تظفر بالتقدير والقبول في بيئات ثقافية مختلفة . إنّ مجال الدراسة المقارنة التي يمكن أن تدور حول سعدي واسع ومتشعّب ، وهو كذلك ممتدّ على حقبة طويلة من الزمان . ولا بد من مجموعة من الدراسات المتخصّصة لإيضاح القيمة الإنسانية الحقيقية لشعر سعدي ، وكذلك لبيان الأصول الإسلامية التي تأثّر بها ، والآثار التي أحدثها أدبه في مختلف العصور والبيئات الثقافية والأدبية .

---

(١) صدر ضمن مطبوعات وزارة الثقافة والارشاد القومي بسوريا .

(٢) انظر : قصص اجتماعية لسعدي الشيرازي ص ٧٥ من كتابه : روائع من الشعر الفارسي (نشر وزارة الثقافة بسوريا).

الفصل الثامن عشر

الشعر القصصي في آداب الشعوب الإسلامية

— ٨ —

خاتمة

رأينا كيف ازدهر الشعر القصصي في آداب الشعوب الإسلامية وتعددت أنواعه ، فمن ملحمة إلى قصة طويلة ، إلى قصة قصيرة . ورأينا كيف استخدمت القصة القصيرة في الشعر الصوفي والتعليمي .

ولقد كانت لهذه المادة القصصية مصادر متعددة نجملها فيما يلي :

١ — قصص القرآن الكريم ، وقد كان هذا مصدراً لبعض القصص الطويلة كقصة يوسف ، وكذلك لبعض القصص القصيرة التي استخدم فيها جانب من حياة أحد الرسل ، أو واقعة من تلك الوقائع التي مرت بالأمم السالفة .

٢ — قصص أهل الكتاب ، وقد استُمدَّ من التفسيرات القرآنية التي حفلت بكثير من التفصيلات عن حياة الرسُل والأمم السالفة . وتُعرَف هذه المادة بالإسرائيليات .

٣ — قصص الفرس القدماء ، وقد تمثَّل هذا فيما تخلَّف عنهم من مادة حماسية كانت أساساً للشاهنامه وغيرها من الملاحم . كذلك كانت للفرس القدماء قصص غرامية مثل قصة خسرو وشيرين أصبحت أساساً لبعض القصص الطويلة . كما تخلف عنهم قدر كبير من القصص التعليمي يدور حول العدل

وحسن سياسة الرعية ، وكان هذا القدر مصدراً لكثير من القصص القصيرة الّتي استخدمت في الأدب التعليمي بوجه خاص .

٤ ــ قصص هندية قديمة ، وأهم مثال لها كتاب كليلة ودمنة الذي نشر في العالم الإسلامي فنّ القصة التي تدور حول الحيوان . وقد استخدم هذا اللون من الأدب القصصي في الملاحم الصوفية وكذلك في المنظومات التعليمية .

٥ ــ قصص اليونان القدماء ، وقد تمثّلت هذه في سير بعض أبطال اليونان وبخاصة الإسكندر المقدوني ، وفي سير بعض حكمائهم وفلاسفتهم وعلمائهم من أمثال أرسطو وجالينوس وبقراط ، وغير هؤلاء .

٦ ــ قصص عربية عن العصر الجاهلي وكذلك عن خلفاء المسلمين ووزرائهم وحكمائهم ، وقد استخدم قدر كبير من هذه المادة القصصية في الشعر الصوفي والتعليمي .

٧ ــ قصص شعبية موروثة لا يعرف لها أصل معين شاعت في أرجاء العالم الإسلامي وانتشرت ، وكانت حصيلة لالتقاء الثقافات وتنوّعها ، وانصهارها جميعاً ضمن نطاق الثقافة الإسلامية .

٨ ــ قصص مبتكرة جاءت ثمرة لخيال الشعراء وانفعالهم بالبيئة التي عاشوا فيها ، وتعبيرهم عن هذه البيئة .

٩ ــ قصص صوفية ذات طابع رمزي اتخذت من موضوعات أو صور وردت في الشعر الغنائي مادة لتطوير فنّ قصصي . من ذلك مثلا عشق الفراشة للشمعة ، أو عشق البلبل للوردة وهكذا .

أما طريقة رواية القصة فقد تأثرت بعبقرية الشعراء الذين تناولوا قصصاً قديمة ، أو ابتكروا قصصاً جديدة . لكنّنا ــ على كل حال ــ نلمس تأثر الشعراء بأساليب موروثة في الرواية على النحو التالي :

١ ــ الأسلوب القرآني : يتجلى في الأسلوب القرآني في رواية القصة أنّ

القصة – في غالب الأمر – لا تُقصد لذاتها بل للوعظ والتذكير . كما أنّ طريقة القرآن في تناول قصص الأنبياء والأمم السالفة لا تلتزم بذكر قصة النبي كاملة ، بل تأخذ منها مختلف المواقف الصالحة للعبرة ، وتستخدمها في مواضع متفرّقة من القرآن الكريم . فقصص الأنبياء توجد في القرآن موزّعة بين مختلف السور . وقد تأثرّ شعراء التصوف بهذا الأسلوب القرآني في رواية القصص ، فلم يجمعوا سيرة أحد الرسل في موضع واحد ، بل اقتبسوا من هذه السيرة بعض المواقف التي رأوها صالحة لبيان أغراضهم . هذا باستثناء قصة يوسف التي رآها الشعراء مكتملة في موضع واحد فتأثروا بها وصاغوا القصص الطويلة حول حياة يوسف .

٢ – الأسلوب الفارسي في رواية القصص الطويلة ، ويمتاز هذا الأسلوب بجمع أطراف القصة في سياق واحد . ويتمثل ذلك في تقسيم الشاهنامة إلى عصور ، ورواية سير ملوك كل عصر وفق تعاقبهم على الحكم خلال ذلك العصر . كذلك يتجلّى هذا في القصص الطويلة الموروثة عن الفرس القدماء .

٣ – الأسلوب الهندي القائم على تداخل القصص . فهنالك قصة يبدأ القصاص في روايتها ، ثم يصل إلى نقطة معينة منها فيدخل ضمن القصة قصة أخرى توضح الحدث الذي وصل إليه في القصة الأصلية ، ثم يعود إلى استئناف القصة الأصلية ، حتى يصل إلى حدث آخر ، فيوضحه بقصة فرعية أخرى وهكذا . ويتجلى هذا الأسلوب في قصص كليلة ودمنة ، وهو يتطلب براعة من القصاص لكي ينجح في خلق المواقف التي تحتمل إدماج القصص الفرعية ضمن إطار قصة أساسية . ولقد لمسنا جانباً من هذا الأسلوب في مثنوي جلال الدين الرومي .

تم الكتاب

COMPARATIVE LITERATURE

STUDIES IN THE THEORY OF LITERATURE & NARRATIVE POETRY

BY

MUHAMMAD A. KAFAFI, PH. D.
Professor of Islamic Literatures, Cairo University.
Delegated Professor, Beirut Arab University.

DAR AN-NAHDAH AL-'ARABIYYAH
BEIRUT — LEBANON
1971